

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Katedra divadelní vědy

Diplomová práce

Bc. Vít Mrázek

Inscenační možnosti Sofoklova chóru: případ Oidipa Krále

Staging Options of Sophocles' Chorus: the Case of Oedipus Tyrannos

2012 Praha

Mgr. Alena Sarkissian, Ph.D.

PODĚKOVÁNÍ

školitelce **Mgr. Alena Sarkissian, Ph.D.**

za odborné a metodologické vedení diplomové práce a za trpělivost a vstřícnost
při realizaci organizačních kroků vedoucích k jejímu dokončení .

ZVLÁŠTNÍ PODĚKOVÁNÍ

odborné konzultantce **prof. Evě Stehlíkové** za erudované inspirační podněty
a vhled do problematiky jevištní realizace antické tragédie.

a

Mgr. Marii Böhmové

za lektorskou spolupráci a pravopisnou korekturu textu diplomové práce.

SPECIÁLNÍ PODĚKOVÁNÍ

Mé milované ženě a dětem, jako i všem blízkým a dobrým lidem, kteří ve mně nepřestávali
povzbuzovat naději a vůli k dokončení diplomové práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V dne

podpis

Abstrakt

Diplomová práce se pokouší na základě detailní analýzy vybraných inscenací Sofoklovy tragédie Oidipús Tyrannos formulovat základní principy interpretačních možností antického chóru v kontextu vývoje českého divadla od konce 19. století do současnosti, které se podílely na jeho proměnách od původní podoby sboru starců, jež převažovala v první polovině 20. století, přes varianty antikizujícího lidu, nastupující od padesátých let minulého století, k metaforické transformaci chóru, kterou přinesly některé režijní koncepce z počátku 21. století.

Klíčová slova

antické divadlo, antická kultura, řecký chór, recepce antické kultury,
antická tragédie, Sofokles, Oidipús Tyrannos, české divadlo dvacátého století

Abstract

The dissertation is trying to form basic rules for interpretational possibilities of an ancient chorus in the process of the Czech theatre based on the detailed analysis of chosen productions in Sophocles' tragedy *Oidipus Tyrannus* from the end of 19th century to the present day. The analysis follows the transformations of the chorus from the original vision of the old men that prevailed in the first half of the 20th century over the image of ancient people common in the fifties of the last century to metaphorical transformation of the chorus brought up by some stage conceptions in the beginning of 21st century.

Keywords

classical theatre, classical culture, Greek chorus, classical reception
ancient tragedy, Sofokles, *Oidipus Tyrannos*, Czech theatre of 20th century

Obsah

Úvod.....	6
1. Funkce chóru v Sofoklově tragedii OT	13
2. Počet členů chóru	18
3. Diferenciace chóru a jeho kolektivní ráz	31
3.1 Vnější diferenciace chóru.....	33
3.2 Vnitřní diferenciace chóru	36
4. Individualizace chóru	46
5. Princip permanentní transformace chóru.....	55
6. Kostýmy chóru	62
7. Masky chóru.....	74
8. Pohybová složka chóru	85
9. Akustické projevy chóru	98
Závěr	106
Seznam použité literatury a pramenů.....	117
Sekundární literatura	117
Recenze	121
Seznam videozáznamů představení OT	130
Přílohy	132
Seznam divadelních inscenací OT	132
Seznam obrazové dokumentace	135

Úvod

Diplomová práce si klade za cíl pojednat o **interpretačních možnostech chóru** v Sofoklově tragedii *Oidipús Tyrannos*¹, jichž bylo dosaženo na jevištích českého divadla dvacátého století. Východiskem jí bude sledování vývoje inscenační praxe napříč širokým spektrem dosud vytvořených divadelních produkcí.

Na rozdíl od panoramatického přehledu vývoje režijních interpretací OT, který jsem zpracoval již v mé bakalářské práci,² a sledování linie zahraničních vlivů na inscenační praxi Sofoklova OT na jevišti českého divadla, jíž jsem se věnoval v rámci mé ročníkové práce,³ bych se chtěl nyní pokusit o vytvoření analytického průřezu dané problematiky. Na místo chronologického řetězce inscenačních koncepcí, který má horizontální charakter, kladu si v diplomové práci za cíl provedení **vertikální analýzy tématu**, která by měla vyústit ve formulaci hlubší interpretace chóru.

Diplomová práce se pokusí v jednotlivých kapitolách zjistit, jak přistupovali tvůrci inscenací OT k výše uvedeným otázkám, vážícím se k problematice funkčních možností chóru a do jaké významové šíře a hloubky je dokázali rozvinout.

První kapitola **Funkce chóru v Sofoklově tragedii OT** by měla přinést analýzu Sofoklova textu z hlediska funkčního zapojení chóru do struktury tragédie a otevřít v obecné rovině možnosti dramaturgické interpretace chóru.

Druhá kapitola **Početní složení chóru** bude sledovat vliv, který má počet členů antického chóru na interpretaci Sofoklovy tragédie – od sugestivní síly masy lidských těl při davové variantě po abstraktní eliminaci fyzické přítomnosti chóru na scéně.

Třetí kapitola **Diferenciace chóru** se pokusí dále domýšlet interpretační možnosti chóru, přesahující horizont početního složení jeho členů. Bude v ní analyzován princip specializace původně unifikovaného tělesa – v podkapitolách Vnější a Vnitřní diferenciace chóru, přičemž

¹ Vzhledem k různým překladovým variantám Sofoklovy tragédie *Oidipús Tyrannos* budeme české názvy překladů používat výhradně v souvislosti s konkrétní inscenací. Při obecném výkladu o Sofoklově tragedii *Oidipús Tyrannos* budeme nadále používat zkratku složenou z počátečních písmen jejího názvu – OT.

² MRÁZEK, Vít. *Přehled jevištních interpretací chóru v Sofoklově tragedii Oidipús Tyrannos na českém jevišti*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2011.

³ MRÁZEK, Vít. *Inspirační vlivy zahraničních inscenátorů antické tragédie na jevištní interpretaci chóru v Sofoklově tragedii Oidipús Tyrannos na českém jevišti dvacátého století*. Ročníková práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2011.

vnější diferenciace bude probíhat v rovině vyjadřovacích prostředků choreutů, zatímco vnitřní diferenciace bude hledat odpověď na otázku významové identity chóru.

Protipól unifikované kolektivnosti chóru představuje individualizace jeho členů. O úskalích této metody bude pojednáno ve čtvrté kapitole **Individualizace chóru**. Přestože se jeví být teoretická východiska podstaty chóru v přímém rozporu s principem individualizace, bylo paradoxně jeho funkčním zapojením v Hilarově režii OT dosaženo jedné z NEJPZORuhodnějších interpretací chóru v dějinách českého divadla.

Pátá kapitola **Permanentní transformace chóru** přinese charakteristiku specifického principu interpretace antického chóru, který stojí na rozhraní mezi vnější a vnitřní diferenciací a zároveň v sobě zahrnuje jednak prvky kolektivní unifikace ale také individualizace. Jde o pojetí chóru, v němž všichni hrají všechno, tzn. že z chóru čítajícího malý počet členů se postupně vydělují postavy tragédie OT, aby se po odehrání daného výstupu, odložením atributů ztvárňované postavy, opět navrátili do unifikovaného tělesa chóru.

Kapitoly číslo šest a sedm - **Kostým chóru** a **Masky chóru** - budou soustředěny na vizuální stránku choreutů a vyzorování z ní plynoucích významových konotací. Kostým chóru v inscenační tradici českého divadla pracoval jak s antikizující variantou, tak i s civilními obleky. Chór byl oblečen rovněž do fantaskních kostýmů, nebo do barbarských svršků a nezdá se, že by se potýkal i s prvky nahoty. s maskami chóru se v režijních koncepcích OT na jevištích českého divadla setkáváme jen výjimečně. Přesto jejich použití s sebou vždy přináší vedle výrazné výtvarné stylizace také symbolické vyznění a otevírá cestu k metaforické interpretaci chóru.

Osmá kapitola **Pohybová složka chóru** bude řešit otázku, zda má chór tančit nebo být statický. Zda má používat formu stylizovaného pohybu, či zůstat v rovině realisticky popisného projevu. Pohybová složka si rovněž bude všímat, jakých gest používá chór. Koncepční práce s pohybovou složkou může inscenátorům umožnit využití pohybové kreativity chóru k vytváření misanscén znakové podstaty. Pohybová akce chóru se tak může proměnit v symbolický obraz Oidipova psychického stavu. Chór může vyjádřit prostřednictvím pohybové složky např. chaos v Oidipově nitru.

Devátá kapitola **Zvukové projevy chóru** bude řešit především problém, jakým způsobem prezentuje chór text. Pokusí se nalézt odpověď na otázku, zda by měl chór verše Sofoklovy tragédie zpívat nebo recitovat. Zároveň bude sledován interpretační přínos metody Burianova voicebandu a v neposlední řadě bude poukázáno na podíl neartikulovaných zvuků v akustickém projevu chóru. Zmíněna bude rovněž krajní – hypotetická - možnost interpretace chóru ryze akustickou formou.

Závěr diplomové práce by měl přinést shrnutí stěžejních interpretačních koncepcí chóru a poukázat na pozoruhodnou schopnost této specifické kolektivní postavy nabývat celé řady metaforických významů. V závěru by měly být charakterizovány interpretační tendence chóru - od původní podoby sboru starců, převažující v první polovině 20. století, přes varianty antikizujícího lidu, nastupující od padesátých let minulého století, k metaforické transformaci chóru, kterou přinesly některé režijní koncepce z počátku 21. století. Závěrečná kapitola se pokusí dát odpověď na otázku, v čem spočívají příčiny výskytu natolik široké škály variabilních interpretací a jaký je jejich vztah k soudobé inscenační praxi - tj. z čeho pramení a k čemu odkazuje ustavičná interpretační transformace antického chóru klasické řecké tragédie Sofoklova OT.

Diplomová práce se bude snažit poukázat na **klíčové postavení chóru při interpretaci antické tragédie**. Dosavadní inscenační praxe Sofoklovy tragédie Oidipus Tyrannos na českém jevišti prokázala, že zásadních tvůrčích úspěchů bylo dosaženo výhradně v případě invenční interpretace fenoménu antického chóru, což práce dokládá detailním rozбором režijních koncepcí Karla Hugo Hilara (1932), Jiřího Frejky (1928), Václava Kršky (1971), Otomara Krejčí (1971), Václava Martince (1994), Josefa Antonína Pitínského (1998) a Ivana Baladí (2004).

Časový horizont sledovaného jevu ve svém důsledku přesahuje hranice dvacátého století. První inscenace Sofoklova OT na českém jevišti měla premiéru již 19. listopadu 1889,⁴ pouhý rok po vůbec prvním uvedení OT v Praze Německým divadlem ve dnech 11. a 13. září 1888, které bylo zároveň prvním dosud známým nastudováním titulu na území ČR. Poslední dosud hraná jevištní realizace OT měla premiéru 30. října 2010 v Brně.⁵

Mimo okruh zájmu diplomové práce však zůstanou **adaptace oidipovské látky**,⁶ jelikož využívají Sofoklův text klasické tragédie OT pouze jako inspirační zdroj vlastní dramatické tvorby a neřeší otázku scénické variability antického chóru v Sofoklově tragédii OT. Diplomová práce se nebude zabývat ani podobou **rozhlasových inscenací** či **televizní adaptace OT**,⁷ protože se jedná o produkce jiného typu, než je divadelní inscenace. Naopak

⁴ *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, prem. 19. 11. 1889, režie Jakub Seifert.

⁵ *Oidipus král*. Městské divadlo Brno, prem. 30. 10. 2010, režie Stanislav Moša.

⁶ *Hra*. DS Rámus, prem. 2005, režie Zdeňka Vašíčková.; *Oidipova Cesta*. Dobrovolné divadelní družstvo - Gong, prem. 10. 5. 1999, režie Michael Tarant.

⁷ *Král Oidipus*. (rozhlasová inscenace) Československý rozhlas, stanice Vltava - Praha, premiéra 25. 12. 1981, režie Stanislav Vyskočil.; *Oidipús Král*. (rozhlasová inscenace) Český rozhlas, stanice Vltava - Praha, prem. 18. 5. 2003, režie Hana Kofránková; *Oidipus král*. (TV záznam divadelní inscenace) Státní divadlo Ostrava Ostrava – Televizní studio Ostrava Ostrava, televizní uvedení 16. 12. 1956, div. režie Miroslav Hynšt, TV

součástí zůstanou oidipovské inscenace loutkového divadla,⁸ protože se jedná o specifickou divadelní produkci, která obzvláště v Malíkově režijní koncepci Krále Oidipa přinesla ve scénografickém pojetí osobité řešení antického chóru.

Vyčleněním adaptací a mimodivadelních produkcí se okruh sledovaných realizací OT zúžil výhradně na divadelní inscenace, vytvořené v uvedeném časovém horizontu v prostředí českého divadla jak profesionálními, tak i amatérskými soubory. Přičemž do sféry českého divadla je třeba zahrnout i **zvláštní případ inscenace OT režírované českým režisérem v zahraničí s jinojazyčným souborem**, který s nastudovanou produkcí nikdy nezavítal do Čech.⁹

V souvislosti s termínem české divadlo je třeba podotknout, že českým divadlem nerozumíme jen divadlo hrané v českém jazyce, ale veškerou divadelní tvorbu realizovanou na území českého státu.¹⁰ Tudíž do okruhu sledovaného jevu režijních interpretací OT na jevištích českého divadla patří také **oidipovské inscenace hostujících jinojazyčných souborů** od Reinhardtova Krále Oidipa sehraného ve dvou představeních v Praze dne 29. a 30. dubna 1911¹¹ po Prikotěnka,¹² či Korsunovase¹³ vystupujících na Mezinárodním festivalu Divadlo v Plzni, stejně jako dlouhodobě působící soubory Německého divadla v Praze a v Brně, které měly Sofoklova OT na repertoáru počátkem dvacátých let minulého století¹⁴.

režie Ivan Paukert.; *Vládca Oidipus*. (TV inscenace) STV, natočeno v roce 1977, režie Josef Budský. (viz. ČIRIPOVÁ, Dáša. Productions of Greek and Roman Drama on the Slovak Stage, *Eirene* XXXVII, 2001, s.165.).

⁸ *Král Oidipus*. Studenti Rašínova gymnázia v Hradci Králové 1931, režie prof. Rajdl.; *Král Oidipus*. Sokolské loutkové divadlo Praha – Libeň 1933, režie Jan Malík.

⁹ *Král Oidipus*. Theater an der Winkelwiese, Zürich, Švýcarsko, prem. 13. 6. 1975, režie Jan Grossman. Vedle Jana Grossmana režíroval klasickou dramaturgiu v zahraničí za podobných okolností ještě Otomar Krejča. *Le Supplici* (*Prosebnice*). Teatro Greco di Siracusa, prem. 27. 5. 1982, režie Otomar Krejča.

¹⁰ STEHLÍKOVÁ, Eva. Productions of classical drama on the czech stage. In *Graecolatina pragensia XVI-XVII, Acta Universitatis carolinae, Philologia 3 -1998*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Nakladatelství Karolinum, 2000, s. 115-120.

¹¹ *Král Oidipus*. Májové dny Německého divadla Praha, představení 29. a 30. 4. 1911, režie Max Reinhardt.

¹² *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) - Festival Divadlo, Plzeň 13. 9. 2003, režie Andrej Prikotěnko.

¹³ *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase - Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, představení 14. 9. 2005, režie Oskaras Korsunovas.

¹⁴ Na repertoáru Německého divadla v Praze byl OT v letech 1920-22. – viz.: STEHLÍKOVÁ, E. Op. cit.; FREJKOVÁ, Eliška. Dokumentace německých divadel v Praze 1918 -38. Rukopis. 12 s. Uloženo v Divadelním ústavu v Praze, sign. MB 2819. (Eliška Frejková dokládá 2 sehraná představení König Oidipus – 19. 5. 1920 s hostujícím A. Moissim v titulní roli a 11. 6. 1922 s Ottou Soltauem v roli Oidipa.) V Německém divadle

Základní kritérium pro zařazení inscenace OT do okruhu sledovaného jevu - její provedení na území českého státu – splňuje také Budského nastudování z roku 1965. Inscenace Vládce Oidipus byla sice vytvořena na Slovensku, ale to bylo v dané době součástí společného státního celku s Českou republikou - ČSSR. Navíc byla Budského inscenace¹⁵ jako jediná ze všech dosavadních slovenských produkcí OT uvedena v České republice v rámci hostujícího představení SND na scéně pražského ND - 20. června 1965. Cesta k recepci zbývajících **slovenských inscenací OT** českým divadlem nebyla otevřena ani televizním přenosem, nebo pořizováním a odvysíláním televizního záznamu představení, a proto nezbývá než je vyčlenit mimo okruh sledovaného zájmu.

O některých inscenacích se dochovaly jen strohé informace a může o nich být pojednáno jen v rovině statistického výčtu. Mnohdy ovšem již pouhá zmínka o připravovaném, leč nerealizovaném záměru otevírá úvahy o sledovaném jevu funkčních možností antického chóru. Proto budou vzaty v úvahu i **rozpracované a zamýšlené projekty OT**, které se z nejrůznějších příčin nakonec nedočkaly jevištního zpracování a zůstalo z nich pouze koncepční torzo. (Např. Malíkův „javajkový“ *Oidipus*¹⁶ nebo plenérový *Král Oidipus*, kterého chtěl uvést Oldřich Stibor v reinhardtovském duchu před antikizujícím Husovým domem v Olomouci,¹⁷ či Rajmontův oidipovský projekt na DAMU¹⁸.)

S vytyčeným tématem úzce souvisí metoda výzkumu a **prameny**, s nimiž bude pracováno. Hlavním zdrojem informací jsou reflexe inscenací v dobovém tisku a archivní fotografie. Přínosné jsou i paměti tvůrců a studie analyzující jejich tvorbu. V některých případech je možno nahlédnout i do režijních knih nebo se seznámit s podobou kostýmních či scénických návrhů.

v Brně byl OT hrán v roce 1921. – viz.:E.S. /Karel Elgart/: z brněnské činohry, Lidové noviny, roč.29, 26. 10. 1921, 537.

¹⁵ *Vládce Oidipus*. SND Bratislava, prem. 1965, režie Josef Budský.

¹⁶ Jan Malík založil v roce 1939 scénu PULS. Zde v roce 1944 připravoval novou inscenaci Krále Oidipa. Premiéru však znemožnil zákaz činnosti divadel, platný od září 1944.

¹⁷ *Král Oidipus*. České divadlo Olomouc, prem. 11. 10. 1932, režie Oldřich Stibor. „Ve své první olomoucké sezóně (1931/32) přišel Stibor s myšlenkou inscenovat Sofoklova Krále Oidipa před Husovým sborem v Olomouci, který by svým architektonickým řešením navodil atmosféru antiky. Tento nápad režisér nakonec nerealizoval a uvedl hru pouze na jevišti Českého divadla. Jeho Král Oidipus byl hrán bez použití opony a bez pauzy.“ POGODOVÁ, Petra. *Oldřich Stibor a jeho inscenace v plenéru*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999, s. 41.

¹⁸ *O Oidipovi*. DAMU Praha, 19. 6. 1998, režie Ivan Rajmont; *Oidipus – Antigona*. Soukromá herecká škola Praha, prem. 3. 12. 1997, režie Helena Glancová.

Relativně největší možnost získávání poznatků o fungování chóru v inscenaci poskytují **videodokumentační záznamy inscenací OT**. Proto bude i v diplomové práci vycházeno především z okruhu inscenací, k nimž existuje audiovizuální záznam, podpořený u některých z nich také osobním diváckým zážitkem.

Základní **zdroj faktografického materiálu** bude čerpán z databáze Kabinetu pro klasická studia Filozofického ústavu AV ČR. Zbývající informace pro potřeby diplomové práce (fotografie, návrhy kostýmů, scénické návrhy, režijní knihy a další dokumenty) budou doplněny v dokumentačním oddělení Divadelního ústavu a Divadelního oddělení Národního muzea a v archivech posud působících divadel.

Metodologie zpracování diplomové práce vycházela na jedné straně z vytýčeného tématu a na druhé straně z dispozic výše uvedených dokumentačních materiálů. Na počátku bylo třeba jasně vymezit téma práce – problematika interpretace chóru je značně široká a neomezuje se pouze na vystupování chóru v klasické tragédii (jiné funkce plní chór např. v komediích a tudíž jsou také odlišné jeho interpretační možnosti v inscenační praxi). Dále se ukázalo, že ne ve všech titulech antické tragédie je postava chóru otevřena tolika režijním interpretacím, jako je tomu právě v Sofoklově OT. Z toho důvodu byl okruh sledovaného jevu zúžen na inscenace OT vytvořené na jevišti českého divadla v průběhu dvacátého století.

Po získání soupisu všech dosud vytvořených inscenací na základě databází Divadelního ústavu a Kabinetu pro klasická studia Akademie věd bylo přistoupeno ke sběru dokumentačních materiálů - ke každé z inscenací OT (recenze, fotografie, audiovizuální záznamy, paměti tvůrců, režijní knihy...), které byly dále tříděny z hlediska použitelnosti k zodpovězení základních otázek, vážících se k problematice inscenování antického chóru (Jaký měl chór kostým? Používal masky? Jak vypadala recitace veršů? Jaká byla hudební stránka jeho projevu? Jak se projevovala pohybová složka chóru? Jaká byla režijně dramaturgická interpretace chóru?).

Na základě detailní analýzy jednotlivých inscenací OT byla poté vytvořena syntéza hlavních inscenačních přístupů použitých režiséry při interpretaci antického chóru, která se posléze projevila v rozdělení diplomové práce do jednotlivých kapitol. V každé z nich byly rozebrány krajní možnosti interpretace sledovaného jevu, aby poté byly z jejich vzájemné konfrontace vyvozeny obecné principy a teoretické zákonitosti režijních interpretací antického chóru.

Ve finální fázi jsem se pokusil zasadit zjištěné závěry do širšího kontextu vnímání antické kultury, které se odvíjejí od vzájemné konfrontace dvou odlišných pohledů na svět řeckého

člověka.: **Winckelmannova**¹⁹ **harmonizujícího ideálu** klasické dokonalosti a **Nietzscheho koncepte barbarizující antiky**. Nietzsche ve svém spisu *Zrození tragédie z ducha hudby*²⁰ vytyčil dva základní protikladné tvůrčí principy, které působí ve vzájemné komplementárnosti a nedílné koexistenci v dějinách umění od antiky až do dnešních dnů a podílely se také na vzniku řecké tragédie a jejího chóru: apollinský a dionýský.

Apollinský princip představuje světlý rozumový přístup k tvorbě, vnáší do ní racionalitu, harmonii, řád, je spojen s pevnou formou a přehlednou strukturou díla. **Dionýský princip** ztělesňuje tajemný, orgiastický, iracionální živel, který strhává dílo a jeho tvůrce k eruptivní impulsivnosti, vášnivosti a smyslnosti, která se brání sevření formálních pravidel a inklinuje ke spontánní improvizaci. Apollinská koncepce je nositelem **intelektuálního osvětlení** (Apollón je bůh světla), zatímco dionýská přináší zatemnění lidské mysli, čímž otevírá cestu **intuitivní pudovosti**. (Dionýsos je bůh vína a extatického opojení.) Apollinský princip můžeme považovat za projev **racionální individualizace** na rozdíl od dionýského principu, jenž zůstává pohroužen do **nerozlišené iracionální kolektivity**, z čehož můžeme pro interpretaci chóru vyvodit závěr, že „Apollón inspiruje dialog, Dionýsos chór.“²¹

Nespoutanost dionýského živlu nás vede k poznání, že nejsme pány ve vlastním domě, ale že velká část našeho vnitřního života se ukrývá v **podvědomí**. Akcentování temných, pudových stránek dionýského principu v součinnosti s nerozlišenou kolektivností antického chóru otevírá cestu k uplatnění moderní psychologie (**Freudova psychoanalýza** a **Jungova hlubinná psychologie**) při výkladu řecké tragédie a interpretaci chóru.

¹⁹ JOHANN JOACHYM WINCKELMANN (1717-1768) německý archeolog, historik umění a estetik, autor zakladatelského díla klasické archeologie *Geschichte der Kunst des Altertums (Dějiny starověkého umění)* z roku 1764, v němž za hlavní cíl umění vytyčil krásu, která spočívá v klidu a potlačení vášní. Vášeň označil za ohrožení krásy. Winckelmann obrátil pozornost od výzkumu římské kultury také k poznávání antického Řecka.

²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie: Čili hellénství a pesimismus*. Přel. Otokar Fischer. Praha: Vyšehrad 2008. 224 s.

²¹ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum 2005. 383 s, s. 99.

1. Funkce chóru v Sofoklově tragedii OT

Chór představuje v dějinách divadla zvláštní případ dramatické postavy. Na rozdíl od ostatních postav dramatu však nebylo a není **hlavním úkolem chóru** jednat, nýbrž **komentovat probíhající děj**.

Chór umožňuje dramatikovi už od antiky, zejména v případě tzv. otevřeného dramatu, promluvami chóru popsat ve zkratce složitou **prehistorii příběhu**. Prostřednictvím chóru lze rozbít a posléze opět sloučit chronologické **plynutí času**. Replikami chóru se autor může vyhnout předvádění náročných výjevů a odkázat je do sféry **divákovy imaginace**. Chór dává dramatikovi též příležitost vyjádřit se k **jednání ostatních postav** – **reflektovat** jejich postoje a pocity. Chór tak vnáší do dramatu antiiluzivní prvky. Posiluje v divákovi vědomí divadelní fikce, zvyšuje podíl teatrality a může vést až k používání principu divadla na divadle.

Chór v antické tragédii má vedle výše uvedených obecných znaků svá výrazná specifika, daná mimo jiné i tím, že stojí na počátku vývoje tohoto zvláštního případu dramatické postavy. Výskyt chóru v antické tragédii můžeme vnímat především jako projev **kolektivního vědomí** polis, před níž se život řeckého člověka odehrával.

Důležitým rysem antického chóru je jeho **kolektivní ráz**. „Chór představuje anonymní kolektivní postavu, vždy vtělenou do neindividualizované, ale přesně definované skupiny zastupující občanský kolektiv.“²² Mnohočlenný sbor bral na sebe v tragédiích podobu starců, plavců, žen, matek, zajatkyň a dalších sociálních skupin.

Pojem chór má svůj etymologický původ v řeckém výrazu **choros** tzn. tanec, či taneční rej. Zpěv veršů provázel chór tancem. Každý žánr antického dramatu měl svůj specifický tanec. Vážný tanec v tragédii se jmenoval **emmeleia**. Tanec byl neodmyslitelnou součástí vyjadřovacích prostředků chóru stejně jako **zpěv**.

Nejvýznamnější funkcí antického chóru je jeho **schopnost rozšiřovat časové a prostorové dimenze hry**. Chór připomíná minulé události a tuší, co přinese budoucnost. Chór rovněž dokáže rozšířit čas hry tím, že je schopen přenést svou písni děj do mythického bezčasí.

Chór má svůj původ v antickém divadle. Vznik obou jevů – chóru a divadla - je vzájemně provázán. Zrod antického divadla a chóru byl oboustranně iniciován a podmíněn. Paradoxně však zrod antické tragédie, jenž byl plně závislý na existenci a proměně funkce chóru, přináší oslabení jeho pozice.

Rozhodující role, kterou sehrál chór při vzniku a emancipaci antického divadla od původního dominantního postavení po takřka absolutní ústup do pozadí, není jen výpovědí

²² STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: J & J 1991. 130 s, s. 33.

o vývoji jedné umělecké formy, ale nese v sobě obraz zásadní proměny společenského vědomí antického člověka. Chór můžeme vnímat jako symbolické vyjádření transformace antické společnosti od fáze nerozlišeného kolektivního vědomí archaické doby po reflexi krize individuálního vědomí v období helénismu.

Klasická řecká tragédie vzniká a rozvíjí se v situaci rozkladu původních hodnot náboženského vnímání světa, kdy starý řád přestává platit a nový ještě nebyl ustanoven.²³ Antický člověk je vydělen (stejně jako protagonista v divadle) z anonymní unifikované masy kmenové sounáležitosti (jíž představuje na divadle chór). Občan antické polis se individualizuje a je nucen brát na sebe odpovědnost za své činy, jejichž chod však není mnohdy schopen ovládat, protože nepodléhají jen rozhodnutím jeho vlastní vůle, ale jsou také výsledkem působení iracionálních sil, jejichž původ je pro antického člověka tajemný a děsí ho.²⁴

Řecký člověk si byl vědom, že neznámé síly, které se vymykají rozumovému poznání, vycházejí z něj, ale nemůže se již spoléhat na hroutící se absolutní moc bohů, jimž náleží časoprostor, z něhož se antický člověk jednou provždy vydělil.

Nejvýstižnější obraz výše předestřené existenciálního pocitu antického člověka odhalující reflexi individua odděleného od celku, v němž se zrcadlí odvaha poznat sebe sama, nám přináší Sofoklova tragédie OT.

Chór se v Sofoklově Oidipovi uplatňuje ve své klasické podobě a dochází v něm naplnění všech funkcí, jichž bylo prostřednictvím této kolektivní postavy docilováno v klasické řecké tragédii.

Chór v OT plní **funkci náboženskou** (chór je tím, kdo se modlí k bohům a dovolává se jejich pomoci), **politickou** (chór je hlasem antické polis a jeho prostřednictvím je vyjadřován vztah k panovníkovi), **sociální** (identita sboru starců činí z chóru mluvčího generační

²³ „Tragédie se rodí, jak správně ukazuje Walter Nestle, tehdy, když mýtus začíná být nazírán z pohledu občana. Ale není to jen svět mýtu, co se rozpouští a ztrácí svou konzistenci, pod tímto zorným úhlem. Zároveň s ním je uveden v pochybnost i samotný svět obce a jeho fundamentální hodnoty se stávají předmětem diskuse.(...) Otázky jsou jednou položeny a neexistuje odpověď, která by tragické vědomí plně uspokojila a definitivně ukončila jeho tázání.“ VERNANT, Jean Pierre. Napětí a ambivalence v řecké tragedii. *SAD* 3, 1992, č.6, s. 27-38, s. 29.

²⁴ „*Mania, lyssa, até, ara, miasma, Erynis* – všechny tyto pojmy se vztahují k jedné a téže mýtické skutečnosti, neblahému *numen*, projevujícímu se v mnoha podobách, v různých okamžicích v duši člověka a nezávisle na něm; je to síla neštěstí, která vedle zločince zahrnuje i zločin sám, to co mu vzdáleně předcházelo, jeho psychologickou motivaci, následky, poskvrnění, jež ho provází, a trest chystaný pro viníka a jeho potomstvo. V řečtině existuje pro tento typ božské moci, málo individualizované, mnohotvárné a obvykle neblaze zasahující do lidského života, termín *daimón*. VERNANT, Jean Pierre. Napětí a ambivalence v řecké tragedii. *SAD* 3, 1992, č.6, s. 27-38, s. 30.

zkušenosti a moudrosti tradičních hodnot), **etickou** (chór formuluje etický kodex, jímž je prověřováno jednání postav), **reflektivní** (v lyrických a meditativních pasážích chóru, jimiž jsou komentovány peripetie děje), **dramatickou** (stává se akcelerátorem dramatického napětí) a **rytmickou** (jednak vnitřním uspořádáním verše svých promluv, ale také rozvržením vstupů chóru do děje).

Klasická forma chóru se projevuje v Sofoklově OT rovněž v jeho kompozičním zapracování do struktury tragédie, v níž se střídají stasima chóru a epeisodia jednajících postav. Po úvodním **prologu**, v jehož první části vystupuje Oidipús s knězem a ve druhé se k nim připojí Kreón, následuje **parodos** chóru. Na něj naváže **první epeisodion** (nejprve Oidipa s chórem a po té Oidipa s Teiresiem), které je vystřídáno **prvním stasimem chóru**. **Druhé epeisodion** zahrnuje tři výstupy (Kreonta s Oidipem, Kreonta s Oidipem a Iokastou a Oidipa s Iokastou), které vyústí do **druhého stasima chóru**. **Třetí epeisodion** náleží Iokastě nejprve samotné, poté s poslem a do třetice se k nim připojí ještě Oidipús. Pak vystoupí s **třetím stasimem** chór. **Čtvrté epeisodion** se odehraje mezi Oidipem, poslem a sluhou a vyústí do **čtvrtého stasima** chóru, po němž následuje poslední **páté epeisodion** druhého posla a chóru. Po něm dojde na **exodos** a závěrečný **kommos** chóru, Oidipa, Kreonta a Oidipových dcer.

Pro interpretaci chóru mají zásadní význam stasima chóru s úvodním prologem. V **prologu** je v popisu Diova kněze nastolena hrozba morové epidemie.

V **parodu** se chór modlí a vzývá bohy řeckého Olympu o pomoc a vkládá důvěru do věštby z Delfské věštírny, která má zachránit město. Otevírá se náboženská a rituální dimenze interpretace chóru.

V **prvním stasimon** je chór zmaten Teiresiovým osočením Oidipa za Laiova vraha. Najednou neví, komu má věřit. Bohům, kteří sesílají věštby obviňující jejich vládce, jenž byl dosud zárukou řádu a ochrany jejich života, z toho, že se stal příčinou jejich morové zkázy? Ne-li jim, pak komu má věřit? První velký otřes víry v neomylnost bohů řeší chór příklonem ke stanovisku presumpce nevinny a spolehnutím na vlastní úsudek v naději, že se řád světa časem vrátí do osvědčených kolejí a věštby nebudou rázem měnit hrdiny ve vrahyn... Chór tedy dospívá k uznání „nadřazenosti božského rozumu, avšak spojené s požadavkem poznání ověřeného, nikoliv autoritářského, jakým se může jevit tajemné tvrzení věštce.“²⁵

Druhé stasimon ústí do vyslovení pochybností o existenci bohů a končí zvoláním: „Ta tam je víra!“²⁶ Přesto chór touží po zachování ve stavu víry a i slova rouhání a krize víry

²⁵ CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*, Praha: KLP 2001. 893 s, s. 171.

²⁶ SOFOKLES. *Tragédie*. Praha: Svoboda 1975, s. 200.

v bohy adresuje chór Diovi. Čemu se chór vzpírá, je pýcha tyrana, v níž spatřuje příčinu pádu božské autority věštíren. „Druhé stasimon obsahuje obvinění tyrana jako člověka, překračujícího hranice a ‚přesyceného‘ přemírou poznání, jež ho převyšuje, aby byl potom sražen do propasti bídy a ‚zde pak ztrácí půdu pod nohama.‘“²⁷

Ve třetím stasimon se Sofoklés projeví jako mistr tragické ironie. Chór propadá předčasné euforii ve šťastné rozuzlení děje, které potvrdí platnost věštev a zároveň zbaví Oidipa obvinění a dovolává se jeho božského původu, když vyjmenovává, kdo z bohů by mohl být Oidipovým otcem...

Čtvrté stasimon následující po zdrcujícím potvrzení Oidipovy identity se mění v nářek nad Oidipovým osudem. „Hó, hó! Jaké to nic, synové smrti, jaké to nic je tento vezdejší život.“²⁸ Hluboký introspektivní ráz Sofoklových veršů činí z tohoto výstupu chóru nadčasovou výpověď o marnosti lidského počínání, kterou je možno vnímat jako hlas Oidipova zdrceného nitra.

„Sbor, který se stavěl vůči věštcům (...) nedůvěřivě, ten sbor, který se později stáhl před Oidipovou proměnou z ohleduplného panovníka v tyrana, nyní když je vše vyjasněno, neodsuzuje Oidipa a nezřiká se ho, nýbrž pláče nad celkovým postavením lidstva, nad iluzí štěstí i nad drastickou rovnicí mezi životem a nicotností. Jde o hérodotovské téma nejvyššího štěstí ve smrti (...).“²⁹

Chór se v Sofoklově tragédii OT otevírá široké škále interpretačních východisek. V první řadě vystupuje jako dramatická postava, která se z principu své kolektivní podstaty obrací na Oidipa jako hlas lidu k vládci obce, čímž do Oidipovy privátní tragédie vstupuje politikum. Přesněji řečeno řešením politické otázky ochrany polis před ničivou epidemií je Oidipus vystaven konfrontaci s tajemstvím svého původu.

Přestože je chór sociálně vymezen označením za Sbor starců, stojí před inscenátory Sofoklovy tragédie zásadní problém novodobého **určení identity chóru**. Jak vyplývá z povahy textu, není nutné vázat interpretaci chóru pouze na podobu fóra moudrých starců jakožto nositelů archaické životní moudrosti. Sofokles nikde explicitně neoznačuje věk, pohlaví, ani jiné sociální vymezení identity chóru. Promluvy chóru se dokonce nevzpírají ani představě přesunu do roviny zobrazení Oidipova nitra. Určení identity chóru se tak jeví jednou z klíčových otázek interpretace, k nimž můžeme přiřadit problém unifikace a individualizace chóru.

²⁷ CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*, Praha: KLP 2001. 893 s, s. 171.

²⁸ SOFOKLES. *Tragédie*. Praha: Svoboda 1975, s. 218.

²⁹ CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*, Praha: KLP 2001. 893 s, s. 171

Nejinak je tomu s otázkou **početnosti chóru**, kterou Sofokles rovněž striktně nestanoví. Otázka počtu členů chóru se jeví být nevyzpytatelnou. Choreutů může být bezpočet, stejně jako může být chór singularizován.

Ve všech čtyřech stasimech řeší chór **náboženskou rovinu** problému – krizi víry antického člověka v neomylnou a neomezenou moc bohů, která může být v rámci režijně dramatického výkladu posunuta do obecnější roviny krize hodnot a rozkladu řádu světa.

Prostřednictvím veršované formy a reflektivního obsahu promluv chóru se staví do popředí interpretace také otázka rytmické a reflektivní funkce chóru v OT. Při jevištní realizaci se inscenátoři budou proto muset rozhodnout, zda nechají textové party chóru zhudebnit a bude-li tudíž chór zpívat, nebo využije sborové recitace.

Stejně neodkladně bude třeba určit míru **pohybové stylizace chóru**. Bude chór tančit, nebo zůstane znehybněn v sošné pozici, a nebo bude naopak rozehrán realisticky popisným herectvím?

Současně si musíme uvědomit, že chór zůstává od svého nástupu v parodu do odchodu ze scény v exodu permanentně přítomen jednání hlavních postav. Stává se tedy **ideálním a vědoucím divákem** veškerého dění. Děj se tak odehrává před zraky zástupců obyvatel obce. Věci privátní se stávají veřejnými a jsou vnímány jako **politikum**, což je ovšem implicitně obsaženo již v textu tragédie a vyplývá to ze společenské pozice postav hry. Chór svou přítomností na scéně ruší hranici mezi sférou intimní a veřejnou.

Inscenační praxe moderního divadla dvacátého století prokázala, že klíč k úspěšné realizaci antické tragédie je dán osobitou interpretací fenoménu jejího chóru. Režisér inscenace antické tragédie musí i dnes počítat s výraznou hudební, pohybovou a výtvarnou stylizací hereckého projevu představitelů chóru, danou už samotným textem antické tragédie, která však vyplývá i z inscenační tradice antického divadla.

Interpretace chóru v Sofoklově OT klade před inscenátory celou řadu otázek, o jejichž zodpovězení se pokusíme v následujících kapitolách diplomové práce.

2. Počet členů chóru

Při prvním uvedení Sofoklova OT (430 nebo 429 př. n. l.), nepředstavoval počet členů chóru takový problém jako v pozdějších dobách. Počet choreutů byl dán tehdejší inscenační praxí, která počítala s 12 nebo 15 členy tragického chóru³⁰ a zřejmě vyplývala z tanečních formací, v nichž se pohybovalo těleso zpívajícího chóru, jejichž přesnou podobu dnes nejsme schopni rekonstruovat. Jak uvádí Eva Stehlíková,³¹ v symbolické rovině odkazovalo číslo 12 ke kosmickému kruhu, takže nejen choreutů bylo dvanáct, ale „také tetralogie uváděné na Dionýsiích představovaly vlastně 12 her.“³² Pozornost diváků antického divadla nebyla zaměřena na očekávání interpretačních výkladů klasické tragédie, ale na kvalitu a přínos nového titulu. Nezajímala je dramaturgická interpretace textu, ale básnická interpretace mýtu.

V jiné situaci se nacházeli renesanční akademici, kteří se pokoušeli o vzkříšení zapomenuté formy antické tragédie. Inscenační postupy řeckého divadla klasické doby pozbyly své závazné platnosti současně s potlačením řecké kultury expanzí antického Říma. Pokusy o jejich restaurování dovedly inscenátory již v renesanci k řadě neobvyklých řešení, které však s klasickým řeckým divadlem neměly téměř nic společného. Odrazilo se to i v jejich představě o podobě chóru. U příležitosti otevření Palladiova divadla Teatro Olimpico ve Vicenze v roce 1585 byl inscenován Angelem Ingegnerim Sofoklův OT s chórem čítajícím sto osm členů.³³ V inscenační tradici Sofoklova OT v dějinách světového divadla vidíme hned při jednom z prvních pokusů o interpretaci antické tragédie, že došlo k rozšíření počtu choreutů z komorní (dvanácti až patnáctičlenné) sestavy do korpusu stohlavého davu, který vyžaduje zcela odlišný inscenační přístup, jelikož disponuje specifickými výrazovými prostředky a vnáší do inscenace jiné konotace.

Stočlenný chór nemá pohybovou agilnost malé skupinky osob. Jeho přesuny zaberou daleko více času, což může vést až k permanentnímu setrvání chóru na scéně. Chór se tak ocitá v roli tichého svědka, přítomného všem událostem Oidipovy tragédie, což má svůj dopad jak na významovou interpretaci chóru, tak na rozrušení tempa inscenace.

Zásadní vliv má davová podoba chóru i na volbu vyjadřovacích prostředků. Stohlavá masa chóru buď může rezignovat na pohybovou stránku, přiblížit se statickému pojetí operních sborů a učinit dominantní složkou vyjadřovacích prostředků svůj hlasový projev - jedno zda

³⁰ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum 2005. 383 s, s.132.

³¹ Op. Cit., s. 133.

³² Op. Cit.

³³ SCHERHAUFER, Peter. *Kalendárium dejín divadelnej réžie*. Bratislava: TÁLIA-press 1994. 290 s, s. 32.

zpívány či mluvený - nebo může položit důraz na vizuální působení opírající se o pohyb a mimetické možnosti chóru, jako k nim přistoupil prostřednictvím metody pantomimické dramatizace Max Reinhardt ve svých davových inscenacích.



Obr. č. 1 – foto z insc. OT M. Reinhardta (1910)

První Reinhardtovou davovou inscenací byl právě Sofoklův *Král Oidipus* z roku 1910 v Neue Kunsthalle, v němž byla horní hranice počtu členů chóru posunuta až ke čtyřem stům.³⁴ Reinhardtovo pojetí chóru jako čtyřsetčlenného davu vycházelo z jeho zakotvení v estetice symbolismu, „jež chtěla divadlu vrátit po vzoru antiky a středověkých mystérií ráz



Obr. č. 2 – foto z insc. OT M. Reinhardta (1911)

všelidové slavnosti, sjednocující tisícíhlavé publikum a chór ve společenství prodchnutém jedinou velikou ideou.“³⁵ Reinhardtova inscenace *Oidipa* byla mohutným divadlem několikasethlavého davu účinkujících pro přihlížející několikatisícový dav diváků.

Davový ráz si udržel Reinhardtův *Král Oidipus* i v zájezdové verzi, v níž se s ním mohli seznámit i diváci v Praze v roce 1911 v rámci tzv. Květnových slavnostních her (Mai – Festspiele).³⁶ Museli se však smířit s tím, že uvidí slavné představení v redukované podobě uzpůsobené kukátkovému jevišti Nového německého divadla v Praze. „Uvažme, že zdejší divadlo mělo sotva 1/3 stupňů, poloviční kompary a osvětlení reflektory, umístěnými na galeriích.“³⁷ Chór měl

³⁴ „Po Mnichově uvedl Reinhardt Oidipa ve Vídni, v Budapešti a konečně v mohutné prostře Schumannova cirkusu v Berlíně.“ OBST, Milan. Max Reinhardt a české divadlo. *Divadelní revue* 1, 1990, č.4, s. 12-28, s. 17.

³⁵ Op. cit., s.16.

³⁶ Op. cit., s.17.

³⁷ HOFMANOVÁ, M.. Otázky moderního divadla, *Divadlo* 9, 1910 – 11, č. ?, s. 439-442, s.439.

tedy v pražské verzi „pouze“ dvě stě členů. Reinhardtova inscenace měla přesto zásadní vliv na interpretaci chóru v inscenační praxi českého divadla. Po pražském zájezdu Reinhardtova *Oidipa* už mohli režiséři buď variovat davový ráz chóru (např. Stibor v Českém divadle v Olomouci) nebo se vůči němu vymezovat individualizačními tendencemi (např. Hilar v Národním divadle v Praze).

Obě **varianty chóru, davová i komorní**, zde byly přítomny od samotného počátku inscenační tradice Sofoklovy tragédie i na jevišti Národního divadla. Jednu cestu interpretace chóru již naznačila inscenace Sofoklovy *Antigony*³⁸, která byla první antickou tragedií uvedenou na jevišti českého divadla. Druhá vycházela z jevištního provedení *Krále Oidipa* v roce 1889.³⁹ Obě inscenace byly dílem téhož režiséra a herce Národního divadla Jakuba Seiferta. Dětil je od sebe pouhý rok a přitom byl u každé z nich, co se týče chóru, použit jiný interpretační klíč. V *Antigoně* vystupoval zpívající osmdesátčlenný operní sbor Národního divadla⁴⁰, zatímco v *Králi Oidipovi* recitoval chór skládající se z pouhých čtyř členů, doprovázený pantomimickým sborem thébských starců. Se zásadním rozporem jak inscenovat chór v Sofoklově tragédii se tedy setkáváme již na samém počátku inscenační praxe O.T.

Početní stav chóru v sledovaných inscenacích OT se nachází ve značném rozmezí. **Maxima** dosáhl chór, co se týče velikosti, **počtem dvou set choreutů** v Reinhardtově zájezdové verzi berlínského *Oidipa*. **Minimum** představuje **nulová varianta**, která vyplynula z okupačního Paidarova provedení *Oidipa* v sálku Smetanova muzea.⁴¹

Paidar v ní rezignoval na scénickou podobu díla a nabídl divákům provedení Sofoklova *Krále Oidipa* v interpretaci divadla jednoho herce, respektive recitátora. Paidarova produkce vyvolala nečekaně rozpolcené reakce u kritiky. Zatímco jednou byl zatracován jako diletantský zoufalec,⁴² podruhé byl oceňován jako začínající mladý nadšenec.⁴³

Paidadrův pokus o sólovou prezentaci celé tragédie prokázal neschůdnost takového řešení. V jistém smyslu zde šlo o aplikaci principu permanentní transformace, který použil např. režisér

³⁸ *Antigone*. Národní divadlo Praha, prem. 9. 1. 1889, režie Jakub Seifert.

³⁹ *Oidip král*. Národní divadlo Praha, prem. 19. 11. 1889, režie Jakub Seifert.

⁴⁰ „Oidip se kritikům líbil méně než Antigona, zpěv osmdesátčlenného operního sboru lahodil sluchu více než neumělá deklamace skupinky herců.“ Joh.(KUDLÁČKOVÁ, Johana): *Oidipús v národním divadle*. In *Oidipus vladař*. Eds. Johana Kudláčková. Praha: Stavovské divadlo, 1996, s. 55-59, s.56.

⁴¹ *Král Oidipus*. Divadélko ve Smetanově muzeu Praha, prem. 1943, režie Richard Paidar.

⁴² „Je nasnadě, že v druhé polovině vyzněla pak místa, kdy se v králi všecko láme a sesouvá, nepřesvědčivě a falešně. Byla maskována křečí a pláčem nebo nehorázně překřičena.“ LF. Recitace Sofoklova Oidipa.. *Lidové noviny* 25. 3. 1943.

⁴³ H. „Oidipus král“ Rich. Paidara. *Venkov* 28. 3. 1943.

Martinec v roce 1994, ale v opačném směru. Nikoliv jako metodu, v níž všichni hrají všechno, nýbrž jako princip, kdy jeden hraje všechny. Paidarův příklad jasně prokázal, že podobná interpretace se ocitá na tenkém ledě nepřírozeného patosu, který se snadno může zvrtnout ve svůj pravý opak. Může v divácích vyvolat nechtěné smíchové reakce a proměnit se v parodii sebe sama.

Nevíme, do jaké míry byl krácen a upravován text chóru v Paidarově *Oidipovi*. Z referencí o recitačním večeru v dobovém tisku můžeme pouze usuzovat na pietní přístup k Sofoklově tragédii. Žádný z recenzentů se nezmiňuje ani o způsobu, jakým od sebe Paidar odlišoval jednotlivé postavy, včetně chóru. Zda svůj přednes např. “zcizoval” vystupováním z role za účelem ohlášení jména další postavy. Můžeme si být jistí jen tím, že Paidarovo řešení nevyčnívalo z plynulého toku deklamovaných veršů natolik, že by kritici byli vyprovokováni k potřebě o něm referovat.

Bylo-li tedy o počtu členů chóru v Paidarově interpretaci konstatováno, že se jedná o nulovou variantu, nešlo o vyjádření faktu, že by se chór v produkci nevyskytoval vůbec, ale že se neobjevil v konkretizované podobě samostatného subjektu. Chór v Paidarově provedení zůstal součástí amorfní zvukové matérie recitátorova hlasu. Nestal se ani partnerem, ani oponentem některé z postav, ale byl jen součástí pomyslné recitační štafety, spočívající v předávání replik, určených k verbální prezentaci jediným interpretem.

Odhlédneme-li od krajních variant početního stavu chóru Paidarovy nulové a Reinhardtovy dvouseťhlavé davové varianty, můžeme vypožorovat v inscenační praxi OT na českém území, že se počet členů chóru od inscenace k inscenaci liší. Přesto můžeme vysledovat několik základních přístupů k řešení otázky početnosti chóru.

Určitá část inscenátorů se přiklonila k číslu dvanáct, odpovídajícímu počtu členů chóru, který byl používán v inscenační praxi antického divadla. **Dvanáct členů chóru** můžeme napočítat na dochované fotografii z inscenace *Krále Oidipa* v Divadle umění v roce 1914.⁴⁴ K chóru v Divadle umění však musíme připočítat také těleso Smíchovské “Šestnáctky“, které zpívalo sbory zkomponované K.B. Jirákem.

Dvanáct bylo také loutek představujících chór v královehradeckém loutkovém provedení *Oidipa krále* z roku 1931⁴⁵, které v retrospektivním duchu usilovalo o důslednou aplikaci inscenačních pravidel antického divadla v klasickém Řecku. Jednalo se o školní produkci

⁴⁴ V programu k inscenaci je uveden pouze „sbor občanů thébských“ s blíže nespecifikovaným počtem členů.

Zmíněno je rozdělení chóru do dvou polosborů a jména představitelů mluvčích obou polosborů a náčelníka sboru. Náčelník sboru - Kar. Steinbach, Mluvčí prvního polosboru - Karel Šrámek, Mluvčí druhého polosboru - Ant. Novotný. In *Meziaktí*. (Program k inscenaci) Praha: Divadlo umění, 1914.

⁴⁵ *Král Oidipus*. Studenti Rašínova gymnázia v Hradci Králové, prem. 1931, režie prof. Rajdl.

realizovanou studenty Rašínova gymnázia ve spolupráci s místní obcí Sokola. „Účelem bylo názorně přiblížit ráz antického divadla, (...) proto byl zachován chór, třeba místo patnáctičlenného jen dvanáctičlenný (pro snazší nástup vždy tři loutky na jednom vahadélku)“.⁴⁶ Dvanáct choreutů měl chór v inscenaci DSKN z roku 1969 v režii Václava Lohniského. „Dvanáctičlenný chór dobře zpívá a tančí (...) ale především jedná, není jen ozdobným „operním“ komparesem, ale vytváří smysluplné jevištní obrazy.“⁴⁷ Žádná další inscenace se ke klasickému počtu dvanácti členů nevrátila.

V Horáckém divadle v Jihlavě použila v roce 1999 režisérka Hana Kofránková druhou číselnou variantu tragického chóru známou z řeckého antického divadla – **patnáctičlenný chór** (čtrnáct choreutů a náčelník chóru).⁴⁸ Velmi těsně se řešení patnáctičlenného chóru přiblížil ještě v roce 1983 režisér Oto Ševčík v plzeňské inscenaci OT, v níž vystupoval čtrnáctičlenný chór (třináct choreutů a mluvčí chóru).⁴⁹

Inspiraci počtem herců účinkujících v antickém divadle vykazuje ještě inscenace litevského divadla hostujícího na plzeňském divadelním festivalu v roce 2003.⁵⁰ **Chór je v ní představován třemi herci**, střídajícími se v rolích jednotlivých postav na základě principu permanentní transformace, jak jej známe z domácích představení, v jehož rámci hrají tzv. všichni všechno. Režisér Prikotěnko použil při volbě počtu interpretů známý fakt, že v klasickém řeckém divadle byly role všech postav rozděleny mezi tři herce a chór. Prikotěnko šel ve své koncepci ještě dál a nechal zahrát celou tragédii, včetně chórového partu, trojicí herců.

Z režijní koncepce vyplynula **redukce chóru na pouhé dva členy** v inscenaci Lucie Bělohradské v Divadle pod Palmovkou v roce 2002.⁵¹ Opírala se totiž o interpretaci chóru jako dvou diplomatických poradců vládce Oidípa. Splňovala tím základní podmínku kolektivnosti a zároveň v sobě zahrnovala pohlavní diferenciaci na mužský a ženský element,

⁴⁶ VESELÝ, Jindřich. Antické hry na českých lout. divadlech: *Loutkář*, 1932-3, s. 70-73.

⁴⁷ BENEŠ, Jiří. Oidipus vladař. *Práce* 18. 2. 1969.

⁴⁸ *Oidipus*. Horácké divadlo Jihlava, prem. 13. 3. 1999, režie Hana Kofránková. Náčelník chóru: Miroslav Večerka, Chór: Eva Kaplerová, Anna Fialková, Martyna Klimáčková, Michaela Bednářová, Ladislava Něgrešová, Josef Kubín, Zdeněk Držel, Josef Kundera, Vladimír Volf, Stanislav Gerstner, Daniel Svoboda, Ondřej Šípek, Radek Zima, Josef Fila. In program k inscenaci. Jihlava: Horácké divadlo Jihlava 1999.

⁴⁹ *Oidipus vladař*. Divadlo J.K.Tyla - ALFA Plzeň, prem. 19. 11. 1983, režie Oto Ševčík. Mluvčí chóru: Milan Vlachovský, Chór: Eva Hořánková, Ivana Měříčková, Svatava Šanovcová, Monika Šváblová, Ilona Vaňková, Jan Jánský, Pavel Kikinčuk, Miroslav Krejza, Zdeněk Mahdal, Josef Nechutný, Miroslav Rataj, Zdeněk Sudek, Martin Velda. In program k inscenaci. Plzeň: Divadlo J.K.Tyla - ALFA Plzeň 1983.

⁵⁰ *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) - Festival Divadlo, Plzeň 13. 9. 2003, režie Andrej Prikotěnko.

⁵¹ *Oidipus vladař*. Divadlo pod Palmovkou Praha, prem. 29. 5. 2002, režie Lucie Bělohradská.

vytvářející ve svém spojení kompletní obraz člověka – v daném případě odosobněné individuality manažerského profesionála. **Početnost chóru zde byla nositelem symbolického významu.**

Množství členů chóru opírající se alespoň částečně o dispozice dané textem je patrný již jen v Dudkově inscenaci z roku 1988 v Divadle na Vinohradech.⁵² Zástup choreutů zde odpovídá počtu individualizovaných postav, který je ztvárněn týmiž herci. Vinohradský chór má tudíž **sedm členů**,⁵³ nebudeme-li do jeho řad počítat náčelníka, přecházejícího střídavě z jeviště do hlediště.

V ostatních inscenacích se odvíjí počet členů chóru od technickoprovozních dispozic daného divadla, uzpůsobených potřebám režijní koncepce – tzn. kolik herců a komparsistů, respektive zpěváků a tanečníků, má režisér k dispozici. Důvody stanovení konkrétního počtu choreutů nejsou jednak odečitatelné ze samotné inscenace a také nejsou pro funkční zapojení chóru podstatné. Rozhodující je tendence, k níž cílí zvolený počet členů. Divákovi je do jisté míry jedno, zda k němu promlouvá sbor, který má čtyři, pět, šest, nebo sedm členů, není-li smysl takto zvoleného počtu členů chóru jiný než v asociaci malé skupinky nebo početného davu. Daleko větší význam má pro diváka sociální identifikace chóru daná kostýmem, vztah chóru k Oidipovi a zvolená míra individualizace nebo naopak unifikace chóru.

Početní složení chóru odkazuje ke **třem základním tendencím**, jež mají být skrze ně vyjádřeny. První z nich čerpá **inspiraci z inscenačních postupů antického divadla**. Sem náleží inscenace, v nichž vystupuje buďto dvanácti, nebo patnáctičlenný chór. Druhou představuje **tendence eliminační**, směřující k individualizaci chóru. Do této skupiny můžeme zařadit inscenace disponující menším počtem členů chóru, než je patnáct s výjimkou dvanácti. Třetí tendenci můžeme označit za **davovou**. Projevuje se v inscenacích, které přesáhly počet patnácti členů chóru.

V rámci eliminační tendence se v rámci číselné stupnice od 1 do 11 setkáme s početním složením chóru, zahrnujícím všechny tyto číselné možnosti, včetně výskytu **jednočlenného chóru**. V roce 2008 interpretoval režisér Jan Novotný chór v inscenaci *Oidipus Rex* Divadla Company na scéně Strašnického divadla⁵⁴ v **singularizované podobě**

⁵² *Oidipus*. Divadlo na Vinohradech Praha, prem. 11. 5. 1988, režie Jaroslav Dudek.

⁵³ BRZOBOHATÝ /Teiresiás/, zasl. um. Petr HANIČINEC /Kreón/, zasl. um. Vladimír HLAVATÝ /Pastýř/, Ilja RACEK /Náčelník chóru/, Otakar BROUSEK /Korint'an/, Jaromír HANZLÍK nebo Svatopluk SKOPAL /Oidipús/, Hana MACIUCHOVÁ /Posel/, Jana ŠTĚPÁNKOVÁ /Jokasta/. In program k inscenaci. Praha: Divadlo na Vinohradech 1988.

⁵⁴ *Oidipus rex*. Divadlo Company cz - Strašnické divadlo Praha, prem. 26. 9. 2008, režie Jan Novotný.

jako muže z lidu, který povstal z hlediště mezi diváky a přesunul se na jeviště, jako zástupce chóru přítomného na scéně, v intencích principu *pars pro toto*.

O **dvoučlenném chóru** poradců z Divadla pod Palmovkou jsme se již zmiňovali, stejně jako o **trojčlenném chóru** z litevské inscenace *Oidipa*. **Tříčlenný chór** použil také Karel Hugo Hilar v rámci své individualizující koncepce. V Hilarově inscenaci byl však tříčlenný chór součástí šestičlenného, připočítáme –li náčelníka, pak sedmičlenného chóru.⁵⁵ Výlučnost tříčlenné skupinky choreutů spočívala v tom, že pouze jí svěřil Hilar textový part chóru.⁵⁶

Čtyřčlenný chór zhypnotizovaně strnulých postav použil v roce 1889 v Národním divadle Jakub Seifert⁵⁷ a v roce 1994 v českobudějovickém M divadle Václav Martinec.⁵⁸

Velmi častý je výskyt **pětičlenného chóru**. Jako první přišel s pětičlenným řešením chóru Jiří Frejka v divadle Dada v roce 1928.⁵⁹ Dost možná, že pětičlenné pojetí chóru si vyžádalo rozvržení hlasů ve voicebandovém přednesu. Pětičlenný chór postavil na jeviště Městského divadla Na hradbách v Brně také režisér Josef Skřivan v roce 1937. Recitace chóru byla doplněna tanečně pohybovými kreacemi početně blíže neurčeného baletního sboru.⁶⁰ Pro pětičlennou variantu chóru thébských starců v kombinaci s operetním sborem se rozhodl režisér Hynšt v roce 1956 v inscenaci *Oidipa vladaře* na scéně Státního divadla v Ostravě.⁶¹

⁵⁵ „Rubíkův náčelník sboru, pp. Průcha, Vojta, Pešek, Boháč, Horálek, Neumann ve sboru (...).“ J.T. (Josef TROJAN). *Oidipus - drama dneška? Právo lidu* 6. 4. 1932.

⁵⁶ „Nově vyřešil Hilar i problém chóru: místo sborové recitace, omezené na zvukové výkřiky, přešli text pouze tři chorovodi.“ RUTTE, Miroslav. *K. H. Hilar: Čtvrt století české činohry*. Praha: Čs. Dramatický svaz – Družstevní práce 1936. 314 s, s.133-134.

⁵⁷ „v Oidipovi deklamovali písně chóru pouze čtyři „chorifejové“ : „Verše nemluvil dobře nikdo z nich, poměrně nejlépe pan Vojan. Ale jeho akci vadila jakási strnulost pohybu. Čelo vzhůru, ruce napřažené, tak stál jako člověk náhle hypnotisovaný.“ J.Lý (LADECKÝ, Jan). Referáty o starých českých divadlech. *Národní divadlo. Česká Thalia* 3, 1889, č.34, s. 392.

⁵⁸ „Z původního divadla M zůstala čtveřice herců (...) Lubor Novotný jako Oidipus, Alena Švecová jako Iokasté, Přemysl Houška jako Kreón a Láíův sluha a Josef Kašpar jako Teiresiás a Posel, všichni pak jako působivý, hudebně i pohybově kultivovaný chór.“ HRDINOVÁ, Radmila. *Oidipus opět v Praze. Večerní Praha* 2. 6. 1994.

⁵⁹ „Chór – Staňková, Franclová, Kolbenová, Miller, Hříbal (jako hosté).“ SKRBKOVÁ, Lola. Od bubeníka k režisérovi. In. *Sborník JAMU* 7, Brno 1980, s. 159.

⁶⁰ Chór: Höger, Mátl, Hejný, Ballon, Strejcius. In program k inscenaci. Brno: Městské divadlo Na hradbách 1937.

⁶¹ Sbor starců thébských: 1. Jan Matýsek, 2. Jaroslav Nedvěď, 3. Miroslav Olejníček, 4. Lubor Tokoš, 5. Jiří Zvěřina. In program k inscenaci. Ostrava: Státní divadlo v Ostravě 1956.

s pětici choreutů představujícími sbor starců⁶² si vystačil v roce 1943 i režisér Novotný v kladenské inscenaci *Krále Oidipa*.⁶³

Šestičlenný chór představuje vlastně polovinu klasického dvanáctičlenného sboru. Snad právě s tímto faktem kalkuloval při eliminaci chóru Karel Hugo Hilar, když se rozhodl ponechat na jevišti pouze šest choreutů.⁶⁴ Šestičlenný chór měl pak až v roce 1970 královehradecký *Oidipus vladař* v režii Miroslava Vildmana.⁶⁵ V roce 1982 neváhal v karlovarské inscenaci režisér Untermüller svěřit interpretaci Sofoklových veršů šestici žáků z literárně dramatického oddělení LŠU.⁶⁶

Zamýšlíme-li se nad **chórem tvořeným sedmi členy**, je třeba se ještě jednou zmínit o Hilarově pojetí chóru. Díky kostýmní unifikaci a pohybovému aranžmá splynul s šesti členy chóru také jeho náčelník a chór se „proměnil na sedm stínů přízračně se ploužících po scéně a uvažujících sólově o situaci.“⁶⁷ V souvislosti s chórem skládajícím se ze sedmi členů bychom měli možná opět poukázat na numerické souvislosti s klasickým počtem choreutů v antickém divadle. Odečteme-li lichého člena, znesnadňujícího nám rozdělení chóru do dvou polosborů, dostáváme se k číslu čtrnáct, které při rozdělení na dvě poloviny dává číslo sedm. Sedmičlenný sbor použil ve své inscenaci, v součinnosti s komparesem prosebného poselstva, na jevišti olomouckého divadla v roce 1946 režisér Rudolf Kulháněk.⁶⁸ Sedmičlenný byl také sbor v Grossmanově inscenaci v DSKN v roce 1984.⁶⁹ Sedmi členů chóru se můžeme

⁶² „R.Kulháněk, J.Kropáček, J.Hejduk, K.Sedláček a O.Schart.“ HLOCH, VI.: Sofoklův „Král Oidipus“ na Kladně. *Venkov* 12. 2. 1943.

⁶³ *Král Oidipus*. Městské divadlo Kladno, prem. 9. 2. 1943, režie Jaroslav Novotný.

⁶⁴ „pp. Průcha, Vojta, Pešek, Horálek, Dostál a Neuman“ J.H.. Sofokles : Král Oidipus. *Venkov* 6. 4. 1932.

⁶⁵ Sbor: Marie Tardy, Jana Kudláčková, Zuzana Němečková, Luděk Nešleha, Jan Hyhlík, Jiří Vyšohlíd, a.h.. In program k inscenaci, Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové 1970.

⁶⁶ Karel Janák, Tomáš Jeřábek, Josef Srpek, Lenka Čechová, Jiřina, Pavlína. In program k inscenaci, Karlovy Vary: Divadlo za oponou Karlovy Vary 1982.

⁶⁷ J.T. (Josef TROJAN). Oidipus - drama dneška? *Právo lidu* 6. 4. 1932.

⁶⁸ Sbor starců thébských: Josef Koláček, Alois Krmela, Věkoslav Krejzlík, Jiří Maršálek, Karel Novák, Alois Ostr, Stanislav Křenek. In program k inscenaci, Olomouc: Městské divadlo Olomouc 1946.

⁶⁹ „v sedmičlenném sboru Divadla S.K. Neumanna střídá tendenci dostředivou směřování odstředivé, pospolitost se co chvíli rozpadá v soubor málo sourodých jednotlivců; a je mu dáno stupňovat tragickou ironii projevem groteskním a parodickým.“ LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.3.

dopočítat i v Hajdově sofoklovsko – brechtovské koláži *Oidipus – Antigona* v Divadle bratří Mrštíků v Brně roku 1984.⁷⁰

Na rozdíl od symbolických významů vizíci se k šesti a sedmičlennému chóru, k nimž jsme se pokoušeli dobrat poukázáním na fakt, že představují poloviční hodnotu počtu členů chóru, jež používalo divadlo v klasickém Řecku, u čísel osm, devět a deset se symbolickou souvislost objevit nedaří.

Osmičlenný chór použil v inscenaci *Oidipa vladaře* v Divadle bratří Mrštíků roku 1991 Ivan Misař,⁷¹ který mu dal podobu konfekčně unifikovaného tělesa mužů v obleku – morových zombií s celohlavovou obvazovou maskou, která vyjadřovala anonymní beztvárnost takto pojatého chóru.

Zvláštní modifikaci **devítičlenného chóru** představuje Páskův chór individualizovaný do podoby výrazně diferencovaného zpěváka, doplněného osmičlenným doprovodným sborem zpívajících a tančících choreutů.⁷² S devítičlenným chórem pracoval v roce 1998 také Jan Antonín Pitínský ve folklorizující inscenaci *Oidipa* v HaDivadle.⁷³ Původně však prý plánoval Pitínský jiné řešení - „jedna z nerealizovaných variant počítala po vzoru antických inscenací se třemi herci a mohutným chórem.“⁷⁴

Režisér Ivan Balad'a přisoudil chóru ve zlínské inscenaci z roku 2004 **deset členů**.⁷⁵

Na **jedenáct členů** rozšířil počet choreutů v gottwaldovské inscenaci *Oidipa* režisér Pásek, za použití téhož principu jako v roce 1973, kdy měl v jeho brněnské inscenaci chór členů devět.⁷⁶

⁷⁰ První chór Pavel Leicman, Druhý chór: Jan Zvoník, Chór žen: Arnošta Moselská, Nataša Kalousová, Zora Muchová, Natálie Mukařovská, Blažena Faltusová. In program k inscenaci, Brno: Divadlo bratří Mrštíků 1984.

⁷¹ Chór Eva Jelínková, Erika Kubálková, Dana Baslerová, Libuše Kafková, Jan Apolenář, Tomáš Herfort, Tomáš Gagher, Ladislav Cigánek. In program k inscenaci, Brno: Divadlo bratří Mrštíků 1991.

⁷² Chór: Miloš Kročil, Členové chóru: Hana Doulová, Zdena Haláková, Dana Matějková, Luba Sonková, Vladimír Horčica, Zdeněk Junák, Karel Mišurec a Vladimír Volf, posluchači III.ročníku katedry syntetických žánrů JAMU. In program k inscenaci, Brno: Divadlo bratří Mrštíků 1973.

⁷³ Sbor Thébských starců Marta Bačíková (slůně-tůně) Marek Daniel (žiraf-seraf) Miroslav Kumhala (žid-fix-tix) Pavel Liška (velký fýsický adresát) Tomáš Matonoha (dub-buk-puk) Josef Polášek (větší adresát) Anna Veselá (malá adresátka) Luboš Veselý (velký adresát) Iva Volánková (tabule-hobule-cedule). In program k inscenaci, Brno: HaDivadlo 1998.

⁷⁴ Van (VANČURA Martin). Představení je pro brněnské HaDivadlo mezníkem. *Lidové noviny* 9. 11. 1998.

⁷⁵ Chór: Helena Čermáková, Petra Domžalová, Tereza Jakubíková, Ivan Klíma – též Láiiův sluha (Pastýř – pozn. Mrázek), Jan Leflík, Pavel Leicman – též Korinťan, Ivan Řehák, Dušan Sitek – též Kněz, muž z domu, Kristina Sitková j.h., Pavel Vacek. In program k inscenaci, Zlín: Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín 2004.

Koncepce **davové interpretace** chóru dosáhla svého vrcholu hned při první aplikaci v zájezdové verzi Reinhardtovy inscenace *Krále Oidipa*⁷⁷ **dvousetčlenným sborem**. Davové pojetí chóru se pak uplatňovalo hlavně v první třetině dvacátého století. Souviselo se soudobým sociálním vnímáním společnosti, která zaznamenávala nebývalou aktivaci obrovských mas lidu. První světová válka přinesla masy armád a VŘSR masy revolucionářů. Není divu, že masové zástupy lidu nabývaly významu **transcendentního přesahu lidské existence**. Byl to specifický fenomén doby, který se už později neopakoval. s odlivem adorace davu ve společnosti postupně opadal zájem i o davová představení.

Vedle Reinhardtova *Oidipa* se dočkal davového zpracování chór v **plenérových oidipovských inscenacích** Václava Kršky. Poprvé jej inscenoval v Heřmaně v lesním divadle u hůrecké hájovny⁷⁸. Konkrétní čísla dokládající počet členů Krškova chóru neznáme, ale na základě tvrzení Jiřího Černého⁷⁹ o počtech komparsistů v jiných produkcích Krškova lesního divadla můžeme usuzovat, že v případě Sofoklova *Oidipa* mohl v Heřmaně vystupovat přibližně **stočlenný chór**. Druhá Krškova inscenace *Oidipa* byla nastudována nedlouho poté s blatenskými ochotníky za režijní spolupráce Josefa Šilhy⁸⁰. V přírodním divadle zbudovaném v zámeckém parku v Blatné v srpnu 1936⁸¹ vystupoval Eduard Kohout v roli *Oidipa*, doprovázen recitací **šedesátičlenného sboru**.⁸²

Davový ráz chóru se později přesunul na jeviště velkých profesionálních divadel. Z inspirace Reinhardtovou koncepcí vycházel např. Oldřich Stibor v Olomouci, a to jak v zamýšlené, ale nerealizované plenérové inscenaci *Oidipa* před antikizujícím Husovým domem, tak v davové inscenaci uváděné v budově Olomouckého divadla.⁸³ Většinou neznáme přesný počet členů operních a operetních sborů, ale můžeme usuzovat, že by se měl pohybovat v řádech desítek účinkujících, s největší pravděpodobností **do padesáti choreutů**.

⁷⁶ Chór: Jaromír Roštínský, Členové chóru: Marcela Hynčicová, Marcela Chlupová, Eva Kratochvílová, Zdena Kružíková, Ladislava Řeháková, Jiří Juřina, Petr Ambrož, Jiří Kadlčík, Antonín Ondrašík, Miroslav Pospíšil. Externí spolupracovníci a zaměstnanci divadla. In program k inscenaci, Brno: Divadlo bratří Mrštíků 1973.

⁷⁷ *Král Oidipus*. Májové dny Německého divadla Praha, představení 29. a 30. 4. 1911, režie Max Reinhardt.

⁷⁸ *Oidipus král*. Kroužek divadelních ochotníků Heřmaň - Heřmaň - Lesní divadlo v Hůrkách nad železniční zastávkou, prem. 6. 7. 1936, režie Václav Krška.

⁷⁹ ČERNÝ, Jiří. *Intimní divadlo Václava Kršky*, České Budějovice: M-Ars 1999, 61 s, s.22.

⁸⁰ *Král Oidipus*. Spolek divadelních ochotníků - přírodní divadlo v zámeckém parku Blatná, prem. 15. 8. 1936, režie Josef Šilha – Václav Krška.

⁸¹ SEKERA, Jiří - DVOŘÁK, Josef. *Ochotnické divadlo v Blatné*, Blatná: Městské muzeum Blatná 1991, s.20.

⁸² Op. cit., s.38.

⁸³ *Král Oidipus*. České divadlo Olomouc, prem. 11. 10. 1932, režie Oldřich Stibor.

O **zapojení pěveckých a tanečních těles** víme u Josefa Skřivana pro rok 1937⁸⁴ – baletní sbor, u Hynšta v roce 1956⁸⁵ - sbor operety, nebo Miroslava Macháčka v roce 1963,⁸⁶ kdy vedle „operního sboru, v jehož čele nechal Emila Konečného starodávně deklamovat všechna místa textu se stejným důrazem, použil baletu i orchestru.“⁸⁷ V případě Krobotova zpívajícího chóru v dosud poslední realizaci OT na scéně Národního divadla z roku 1997⁸⁸ máme v jedné z recenzí⁸⁹ doloženo i svědectví udávající přibližný počet choreutů – **čtyřicet členů**, což se z programové brožury k inscenaci nemáme možnost dovědět.⁹⁰ V reinhardtovském duchu pojetí chóru do jednotného strhujícího gesta a unifikující sborové recitace dokázal proměnit chór Otomar Krejčy v inscenaci *Oidipus – Antigona*, nastudované Divadlem za branou v roce 1971. Dokonale synchronizované těleso s precizně zvládnutou deklamací bylo dosud posledním, v nejlepším smyslu slova davovým chórem, byť mu k dosažení požadovaného efektu stačilo pouhých **dvacet členů**.⁹¹

Na uvedených příkladech z inscenační praxe je patrné, že vývojový trend v otázce početnosti chóru se v průběhu dvacátého století střídavě přechyloval od velkopočetných davových inscenací ke komorní nízkopočetní formě a zase zpět.

Odklon nastal pouze od masových několikasethlavých interpretací chóru, které nalézaly svou rezonanční odezvu v dobové společenské situaci počátku dvacátého století. Inscenátorům Sofoklova OT v druhé polovině dvacátého století se k podobnému řešení nedostávalo provozně technické, ani ideové základny. Profesionální divadla již nedisponovala několikasetčlennými komparsy a amatérské soubory už opustily ideologickou základnu sokolské obce, která se právě na počátku minulého století snažila všemožně probouzet a pěstovat kánon antické kultury.

⁸⁴ *Král Oidipus*. Zemské divadlo Brno, prem. 14. 1. 1937, režie Josef Skřivan.

⁸⁵ *Oidipus Vladař*. Státní divadlo Ostrava, prem. 28. 6. 1956, režie Miroslav Hynšt.

⁸⁶ *Oidipus Vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 10. 1. 1963, režie Miroslav Macháček.

⁸⁷ KOPECKÝ, Jan. Povinnost a hrdinství pravdy. *Rudé právo* 19. 1. 1963.

⁸⁸ *Oidipus vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 22. 2. 1996, režie Miroslav Krobot.

⁸⁹ HRDINOVÁ, Radmila. Oidipus vladař jako monumentální oratorium. *Právo* 28. 2. 1996.

⁹⁰ „Chór - Barbara Kodetová, Jitka Smutná, Zuzana Šavrdová, Miroslav Doležal, Martin Myšička, Milan Stehlík, Oldřich Vlček, studenti DAMU, externisté, děti.“ In *Oidipus vladař*. Eds. Johana Kudláčková. Praha: Stavovské divadlo, 1996, s. 55-59.

⁹¹ Chór: Věra Bublíková, Bohumila Dolejšová, Leopolda Dostálová, Milena Dvorská, Vlasta Chramostová, Věra Kubánková, Hana Maciuchová, Hana Patejřiková, Rudolf Jelínek, Josef Kalena, Rudolf Kamínek, Jiří Klem, O.Krejča ml., Vladimír Matějček, Zdeněk Martínek, Miroslav Moravec, Milan Riehs, Vladimír Stach, Jan Tříška, Jiří Záhajský. In program k inscenaci, Praha: Divadlo Na zábradlí 1971.

Postupně bylo také upuštěno od naplňování inscenačních postupů antického divadla, což se v případě početního stavu chóru projevilo odklonem od klasického počtu dvanácti či patnácti členného tělesa.

Zajímavé postupy přineslo např. hledání odpovědi na otázku jak dosáhnout davového efektu chóru na diváka při relativně nízkém počtu choreutů, před nějž byli postaveni inscenátoři v DSKN v roce 1969. Režisér Lohniský přišel s akustickým řešením. Použil podpůrné reprodukce recitace chóru ze záznamu a doplnil ji odpovídajícím aranžmá chóru. „Některé věty pronášejí herci v pozadí jeviště zády k obecenstvu, jakoby tam někde v dáli shromážděným.“⁹²

Akustické řešení problému početnosti chóru **zakomponováním virtuálního chóru** vybízí k otázce, zda by se ryze akustickou formou nedal interpretovat celý chór. Šlo by o jistou modifikaci nulové varianty chóru a ve významové rovině by mohl být vnímán jako hlas Oidipova nitra, přičemž by nutně nemusel k Oidipovi promlouvat v singularizované podobě.

Otázka početnosti chóru se přesunem do virtuální reality divákovy imaginace uzavírá. Pro jevištní interpretaci chóru je z hlediska počtu choreutů podstatné především to, zda bude vystupovat chór v nulové, jednočlenné, dvoučlenné, nebo vícepočetné variantě. Bude-li na scéně vůbec nějaký viditelný, či slyšitelný chór, bude-li v singularizované podobě, nebo na sebe vezme podobu dvojice členů (předjímající svým specifickým charakterem určitou polarizaci vztahů), anebo se bude transformovat do tří a vícepočetného sboru davového charakteru. Více totiž početnost chóru o jeho interpretaci nevypovídá.

Co však vyplývá ze samotné analýzy počtu členů chóru, je **schopnost nabývat symbolického významu**, jako tomu bylo v režijní koncepci Lucie Bělohradské, která dala chóru podobu dvou diplomatických poradců, aniž by se dovolávala odkazů na inscenační principy antického divadla. Východiskem jí byly významové konotace vízící se k archetypálnímu výkladu numerické hodnoty čísla dva (dvojice muže a ženy tvoří pár, dvojice osob na jevišti umožňuje vedení dialogu), jelikož význam číselné symboliky, s níž pracovala imaginace antického diváka, je dnešnímu vnímání již nesrozumitelná a cizí a nelze na ní stavět interpretační koncepcie.

S narůstajícím počtem choreutů se především zvyšuje míra **uplatnění sociální a sakrální funkce chóru** v inscenacích OT (Vrcholu bylo dosaženo v Reinhardtově režijní koncepci z roku 1910.) Vyšší míra početnosti otevírá cestu k **interpretaci kolektivity chóru** – ať už v rovině vnější (jako politikum – hlas lidu, hlas obce), či ve vnitřní dimenzi (jako hlas

⁹² kk. Divadelní zápisník: Sofoklův Oidipus vladař v Praze – Antigona v Plzni – Kde jsou blíže starořeckému mýtu? *Pravda, Plzeň* 7. 3. 1969.

Oidipova nitra – zobrazení iracionálních sil ovládajících hrdinovo podvědomí v duchu Freudovy psychoanalýzy).

Početnost chóru představuje pro jevištní interpretaci Sofoklovy tragédie OT předstupeň významového výkladu. Početnost chóru předjímá odpověď na otázku kým nebo spíše čím je chór v očích tvůrců. Odpověď na ni přináší až řešení problematiky vnější a vnitřní diference choru.

3. Diferenciace chóru a jeho kolektivní ráz

Inscenační praxe moderního divadla dvacátého století prokázala, že klíč k úspěšné realizaci antické tragédie je dán osobitou interpretací fenoménu jejího chóru. Chór v antické tragédii je zvláštním případem **kolektivní postavy** a jak uvádí Milan Lukeš: „Je chybné, pokouší-li se její moderní režiséři „individualizovat“, to jest tříštit v soubor rozmanitých „charakterů:“ v titěrném, drobném a přitom nezbytně neuspokojivém psychologismu ztrácí se jeho velkolepost, která z něj činí jedinou dramatickou postavu zvláštního typu.“⁹³

Kolektivní ráz umožňuje chóru, řečeno slovy Hegelovými, být v sofoklovské tragédii protipólem „individuálního patosu“ jednajících charakterů a vytvářet tzv. „jednoduché vědomí“, které je substancionální, vyšší povahy, schopné varovat před falešnými výsledky jednání individuálního hrdiny. V tomto **kolektivním vědomí chóru** je podle Hegela „obsažena sama skutečná substance mravního heroického života, proti jednotlivým herojům je to lid jako úrodná prst, z níž vyrůstají individua jako květiny a mohutné stromy ze své vlastní domácí půdy a jež je svou existencí podmiňuje.“⁹⁴

Pro splnění této **reflektivní funkce mravního imperativu** antické polis není rozhodující, zda a do jaké míry je chór individualizován, či jak početné jsou jeho řady. Podstatné je, aby dokázal inscenátor OT vzít uvedenou vlastnost chóru na vědomí a náležitě ji začlenil do své realizační koncepce a našel v souladu s použitými vyjadřovacími prostředky způsob, jak ji učinit současnému divákovi zřejmou a srozumitelnou.

Vnitřní diferenciace chóru, ale i jeho extrémní početnost mohou tomuto záměru stejně dobře pomoci, jako i zamezit jeho naplnění. Rozhodující je **míra jejich použití a invenčnost**, která by měla jít ruku v ruce s **erudovaností tvůrců** inscenací OT. Jako příklad z inscenační praxe českého divadla mohou posloužit dvě vrcholné inscenace OT – Hilarova⁹⁵ a Krejčova⁹⁶ – z nichž každá použila ke ztvárnění chóru zcela jiný interpretační klíč – Hilar „**individualistický**“ zatímco Krejča „**kolektivistický**“.⁹⁷

⁹³ LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich 1987. 225 s, s.162.

⁹⁴ LUKEŠ, Milan. *Oidipus, náš předek*. Scéna 9, 1984, č.14, s.3.

⁹⁵ *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, prem. 4. 4. 1932, režie Karel Hugo Hilar.

⁹⁶ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.

⁹⁷ STEHLÍKOVÁ, Eva. Zpráva pro Václava (o Krobotově inscenaci Oidipa). *Kritická příloha Revolver revue* 3, 1996. č.6, s. 96-100.



Obr. č. 3 – foto z insc. OT K. H. Hilara (1932)

„Pro individualistické východisko Hilarovo bylo příznačné i scénické ztvárnění chóru. Recitovali jen tři chorovodi a vše, co v textu chóru mělo subjektivní přízvuk, bylo přičleněno k textu Oidipovu.“⁹⁸ Naopak Krejčův chór čítal i s mluvčím chóru Milošem Nedbalem dvacet členů⁹⁹ a své promluvy deklamoval s precizní dokonalostí, unisono, patetickým sborovým přednesem, který sice nebyl na některých místech prost ironické disharmonie¹⁰⁰, ovšem ta jen umocňovala jeho strhující emotivní dopad na diváka.

V každém z obou příkladů byl sice použit jiný princip uplatnění chóru, ale byl propracován do důsledků a stal se nosným pilířem režijní koncepce celé inscenace.



Obr. č. 4 – foto z insc. OT O. Krejči (1971)

Přestože jsou oba principy rovnocenné, je zřejmé, že každý z nich posouvá interpretaci inscenace opačným směrem: vnitřní diferenciaci a individualizaci ke **zcivilnění** a intropektivě Oidipova nitra, zatímco kolektivistická unifikace a mnohdy až masová početnost chóru k **politiku**, obsaženému v tragedii OT.

Navíc se oba inscenační principy – individualistický a kolektivistický – vzájemně nepodmiňují. Má-li chór více jak dva členy, vytváří již **elementární kolektivní těleso**, které může být buď vnitřně diferencováno na dva vzájemně se střídající sólové party, anebo může vystupovat v unifikované formaci sborové recitace. Zvyšování počtu členů chóru (překročí-li tento nezbytně nutnou hranici dvou choreutů) není pro naplnění podmínky kolektivního rázu antického sboru dále limitující.

Je tedy třeba odlišit **početnost chóru od kolektivnosti a diferenciaci od individualizace**. Početnost členů chóru má vliv na intenzitu vizuálního a zvukového efektu, jímž zapůsobí na

⁹⁸ ČERNÝ, František. *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1983. 706 s., s.241.

⁹⁹ Chór: Věra Bublíková, Bohumila Dolejšová, Leopolda Dostálová, Milena Dvorská, Vlasta Chramostová, Věra Kubánková, Hana Maciuchová, Hana Patejřiková, Rudolf Jelínek, Josef Kalena, Rudolf Kamínek, Jiří Klem, O.Krejča ml., Vladimír Matějček, Zdeněk Martínek, Miroslav Moravec, Milan Riehs, Vladimír Stach, Jan Tříška, Jiří Zahajský. In program k inscenaci, Praha: Divadlo Na zábradlí 1971.

¹⁰⁰ KRČMÁŘ, Zdeněk. Mýtus je živý. *Mladá fronta*, Ostrava 10. 3. 1971.

diváky sledující představení. Jiné asociace bude probouzet davová produkce masy choreutů v “divadle pro pět tisíc diváků”¹⁰¹, jiné malá skupinka chóru, účinkující v komorním prostředí studiového sálku.¹⁰²

Kolektivní ráz uvedených krajních možností bude naplněn v obou případech, pokud bude chór vystupovat jako jednolitá osoba, čítající třeba tisíc hlav, ale sjednocená do **společného pohybového gesta a unifikovaného hlasového projevu**.

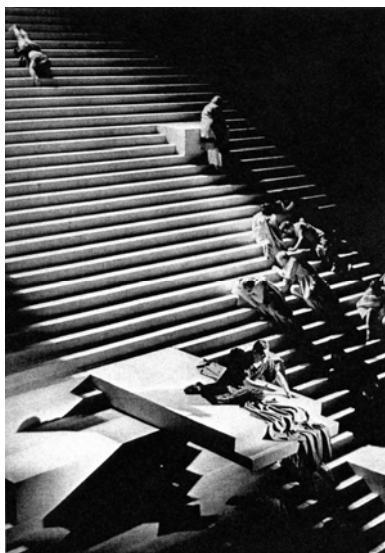
Diferenciace chóru nejde proti duchu jeho kolektivní povahy. Respektive není jejím popřením. Nesahá až na práh osobní individualizace, ale vytváří uprostřed celistvé skupiny chóru dílčí podskupiny. Obecně můžeme vytyčit **dva základní typy** diferenciace chóru – **vnější a vnitřní**.

3.1 Vnější diferenciace chóru

Vnější diferenciací rozumíme rozlišení **na základě vyjadřovacích** prostředků, vážících se k formální podobě inscenace, použitých při scénické realizaci chóru, jimiž jsou jeho **projevy hlasové** (deklamace, zpěv a neartikulované zvuky) a **pohybové** (tanec a pantomima). Unifikovaný jednolitý chór se tak může rozdělit až na tři samostatně působící sbory: 1. recitující, 2. zpívající, 3. tančící a mimující. Výsledkem vnější diferenciace je **zavedení principu specializace** do univerzálního tělesa chóru.

¹⁰¹ Číslo odvozené z kapacity netradičního divadelního prostoru Reinhardtova berlínského Schumannova Cirkusu, jenž otevíral roku 1910 právě Sofoklovu tragedii OT, s jejíž zájezdovou podobou se mohli v roce 1911 seznámit i diváci v Praze. „Kdyby se podařilo vyvolat k životu „divadlo pěti tisíců“, byla by tím dána možnost učinit návštěvníky i ty široké kruhy obecnosti, kterým jest dnes vstup z hospodářských příčin znemožněn. A budou-li si tisícové otvírat zavřené dvěře, může se i dnes stát divadlo sociálním faktorem, kterým bývalo.“ In HOFMANOVÁ, M. Otázky moderního divadla, *Divadlo* 9, 1910 – 11, č. ?, s. 439-442, s.442.

¹⁰² „Herecká skupina našla útočiště v československém kulturním domě Metropol v malém divadelním sálku, který jí pronajala soukromá televizní společnost GIMI.“ TUNKOVÁ, Hedvika. Divadlo M opět žije. *Rudé Právo* 16. 3. 1994.



Obr. č. 5 – foto z insc. OT M. Macháčka (1963)

Tímto způsobem pojal chór např. Miroslav Macháček v inscenaci *Oidipus vladař* v roce 1963 realizované na scéně Národního divadla.¹⁰³ Jeho problematická koncepce nutící herce k riskantnímu pohybu po strmém korpusu schodiště, které zaplňovalo celé jeviště, se nesetkala s kladným přijetím kritiky.¹⁰⁴ Rozdělení chóru do specializovaných skupin bylo nepochybně ovlivněno režisérovou snahou včlenit početný zástup choreutů do stísněného prostoru scény zahlcené všemi směry se rozpínajícím schodištěm.

Vnější diferenciaci chóru na jednotlivé specializované části využívala většina divadla disponující **samostatnými operními**, či operetními sbory nebo baletním souborem. Postupoval tak např. v roce 1932 i Oldřich Stibor v Olomouci,¹⁰⁵ který k docílení dojmu masové početnosti chóru nechal v Sofoklově tragedii vystupovat **operetní sbor**. Vizuální efekt masového chóru ovšem tříštil rytmus inscenace a ve svém důsledku působil rušivým dojmem.¹⁰⁶

Sbor operety využil k rozšíření řad chóru také režisér Hynšt v inscenaci *Oidipus vladař* v SDO z roku 1956. Vedle recitujícího pětičlenného sboru thébských starců, tvořeného činoherci, vystupoval v Hynštově inscenaci i sbor operety SDO.¹⁰⁷

¹⁰³ *Oidipus Vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 10. 1. 1963, režie Miroslav Macháček.

¹⁰⁴ „Chórové partie hry jsou interpretovány trojím způsobem: jednak sólistou (E. Konečný), jednak nepřesnou sborovou recitací (tento viditelný chór je navíc veden k naivnímu "reagování" na situaci), jednak kostelně znějícím pěveckým sborem - v obou posledních případech naprosto zanikne smysl textu. Rovněž baletní doprovod působí v kontextu tragédie naprosto cizorodě jako vizuální efekt, pohybující se na hranici nevkusu.“ ČERNÝ, Jindřich. Sofoklův Oidipus v Národním divadle. *Lidová demokracie* 16. 1. 1963.

¹⁰⁵ *Král Oidipus*. České divadlo Olomouc, prem. 11. 10. 1932, režie Oldřich Stibor.

¹⁰⁶ „i zde byl uveden do chodu celý divadelní aparát i s operetou. Ale při vši úctě k velkorysosti režisérova plánu nemohu se ubránit dojmu, že zde bylo vyplýtváno mnoho sil nadarmo. Sbory byly zbytečně početné, jejich zástupy únavně zdlouhavé.“ A.S.(Aloys SKOUMAL). Olomoucká činohra. *Rozpravy Aventina* 8, 1932/33, č.6, s.46-47.

¹⁰⁷ In program k inscenaci. *Oidipus vladař*. Ostrava: Státní divadlo v Ostravě 1956. 108 Č. J. (Čestmír, JEŘÁBEK). *Král Oidipus* v Brně. *Lidové noviny* 16. 1. 1937.



Obr. č. 6 – foto z insc. OT J. Skřivana (1937)

O využití **baletního souboru** se můžeme dočíst z recenze Čestmíra Jeřábka na brněnskou inscenaci Oidipa z roku 1937 v režii Josefa Skřivana. „Působí-li uceleností a antickou vážností nehybná skupina chóru (Höger, Mátl, Hejný, Ballon, Strejcius), vyjímala se davová komparserie se svými ornamentálními prostocviky přímo trapně. Byly

chvilky, kdy divák zrovna cítil, jak si režie neví s komparsy rady - hlavně tam, kde je nechávala po skončených tanečních evolucích sedět v pozadí scény jako nedělní výletníky na trampu. Škola brněnské rytmiky na půdě antického tragična obstát nemůže a taky neobstála, byť se baletní sbor za vedení J. Váni - Psoty činil sebe víc.“¹⁰⁸

Velkokapacitnost či spíše vícesouborovost divadel přistupujících při inscenování Sofoklova OT k diferenciaci na specializované skupiny chóru však nebyla nezbytně nutnou podmínkou. Specializující diferenciaci využilo např. již v roce 1914 Divadlo umění, které vedle „sboru občanů thébských“¹⁰⁹ angažovalo k interpretaci zpívaných pasáží chóru pěvecké sdružení Smíchovská šestnáctka. V Divadle umění navíc použili i klasické rozdělení chóru na dva polosbory.

Diferenciaci chóru na specializované pěvecké či taneční sbory je často dána i technickými možnostmi režijní koncepce. Hodlá-li režie zakomponovat do inscenace náročný hudební part, který je nad pěvecké schopnosti činoherních herců, nezbyde jí nic jiného, než jej svěřit školeným operním pěvcům. Stejně tak je tomu i s tanečním projevem. Má-li se chór stát součástí náročné taneční choreografie, je jediným řešením využít baletní sbor.

V neposlední řadě je třeba akceptovat i **omezené možnosti synchronizace** mnoha-početného sboru při společné recitaci. (Byl jsem svědkem problémů, s nimiž musel zápolit při pokusu sladit společný přednes již čtyřčlenný chór v Derflerově inscenaci OT v brněnském Divadle u stolu,¹¹⁰ natož pak padesáti a vícečlenné sbory.)

¹⁰⁸ Č. J. (Čestmír, JEŘÁBEK). Král Oidipus v Brně. *Lidové noviny* 16. 1. 1937.

¹⁰⁹ In Meziaktí. (Program k inscenaci) Praha: Divadlo umění, 1914.

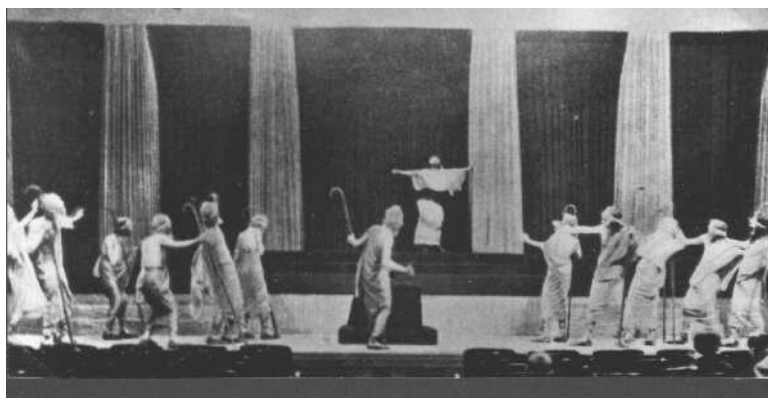
¹¹⁰ *Král Oidipus*. Divadlo u stolu - CED, Brno, prem.30. 11. 2002, režie František Derfler.

3.2 Vnitřní diferenciacie chóru

Vnitřní diferenciacie chóru vychází, na rozdíl od vnější, z **obsahového hlediska**, tzn. z dramaturgické interpretace konkrétní inscenace OT. Rozhodujícím faktorem pro vnitřní diferenciaci chóru je jeho výklad – tj. odpověď na otázku: ČÍM nebo spíše KÝM je chór v celkové koncepci realizovaného oidipovského projektu. Snad by bylo v tomto případě vhodnější hovořit spíše než o diferenciaci chóru o **vymezení interpretační identity**.

Nejčastěji na sebe bere chór, stejně jako za časů Sofokla, **podobu starců**. s interpretací chóru jako skupinou thébských starců se setkáváme již v Seifertově inscenaci na jevišti Národního divadla v roce 1889.¹¹¹

Ve starce proměnil chór i Max Reinhardt v roce 1910.¹¹² „Nejprve vyhrne se do arény chór tří set Thébanů, vrhají se na schodiště a lomí šesti sty rukou; (...) Za zvuků trub vrátí se poselství z Delf (...). Vystoupí nový chór: toť sto starců, kteří přicházejí sloním pochodem za zvuků vzdálené hudby; tento ošklivý balet sluje dramatickou stylizací a předvádí se ještě jednou hierarchickým pochodem kněží; jsou to kruté chyby uprostřed monumentální koncepce královských herců.“¹¹³



Obr. č. 7 – foto z insc. OT A. Schwarze (1914)

Starobu chóru považoval za nezbytné vyjádřit v roce 1914 i režisér Schwarz v inscenaci *Král Oidipus* nastudovanou v Divadle umění.¹¹⁴ Ztvárnění staroby mladými herci muselo být obzvláště působivé, jelikož zaujalo hned dva referenty.

¹¹¹ J.Lý (LADECKÝ, Jan). Referáty o starých českých divadlech. Národní divadlo. *Česká Thalia* 3, 1889, č.34, s. 392.

¹¹¹ J.Lý (LADECKÝ, Jan). Referáty o starých českých divadlech. Národní divadlo. *Česká Thalia* 3, 1889, č.34, s. 392.

¹¹² *König Oidipus*. Nové německé divadlo Deutsches Theater Berlin (hostování) - Maifestspiele Praha, představení 29. a 30. 4. 1911, režie Max Reinhardt.

¹¹³ ČAPEK, Karel. Oidipus. *Přehled* 27. 1. 1911. In ČAPEK, Karel. *Divadelníkem proti své vůli*. Praha: Orbis 1968. 395 s, s. 41-42.

¹¹⁴ *Oidipus*. Divadlo umění Praha, prem. 7. 5. a 8. 5. 1914, režie A. Schwarz.

Zatímco jeden byl se zobrazením stáří spokojen - „Náčelníci choru i oba staří poslové se zdarem snažili se vyjadřovat jak třaslavou starobu, tak svůj dojatý, nebo poplašený cit.“¹¹⁵ Druhý recenzent měl k projevům stáří přes celkovou spokojenost i kritické výhrady „Sbor měl v sobě cosi podmaňujícího. Působil, hrál věru velmi stylově. Jen bych si přál, aby mladá těla starců nebyla prozrazována známkami, jež možno pouhým zaprášením – zmírniti a přizpůsobiti masce.“¹¹⁶

Jako sbor starců vystupoval chór rovněž v Novotného Kladenské inscenaci z roku 1943,¹¹⁷ byť s ním kritika nebyla zcela spokojena. „Sbor starců nevyzněl nakonec plně. Potřeboval většího rozjasnění a sladění hlasů, tak důležitých jako pojítko hry.“¹¹⁸

Podobu starců měl dokonce i Malíkův loutkový *Oidipus* z roku 1932.¹¹⁹ „Po stranách – sbor – neosobní, věčný, klidný: několik zjednodušených obrysů siluetových starců, zasahujících do děje zpomalenými a rozváznými slovy a přerušujících velebný postoj občasným zdviháním stařeckých holí.“¹²⁰



Obr. č. 8 – foto z insc. *OT O. Daňka* (1955)

Přelomový význam měla Daňkova liberecká inscenace *Oidipa Vladaře* z roku 1955.¹²¹ Také zde v chóru vystupovali starci, ale byli začleněni do **smíšeného sboru**, interpretovaného depatetizujícím – zcivilňujícím přístupem. „Daňkův Oidipús začíná zticha. Šeří se, snad jítrem. Schoulené postavy starců a žen jako by přenocovaly před palácem, aby,

sotva se rozbřeskne, volaly po lidské i božské spravedlnosti. Není to antický sbor, jak si ho do

¹¹⁵ SINE. Král Oidipus. Divadlo Umění. Čas 12. 5. 1914.

¹¹⁶ R. Divadlo Umění. Hlas národa 8. 5. 1914.

¹¹⁷ *Král Oidipus*. Městské divadlo Kladno, prem. 9. 2. 1943, režie Jaroslav Novotný.

¹¹⁸ KMŽ: Sofoklův Oidipus byl velkou premiérou. Antická tragédie v režii Novotného. *Večerník České slovo*, Kladno 12. 2. 1943.

¹¹⁹ *Král Oidipus*. Sokolské loutkové divadlo Praha – Libeň, prem. 22. 4. 1933, režie Jan Malík.

¹²⁰ VESELÝ, Jindřich. „Jak moderní dědičky antických herců prováděly antické hry“. In *Otisk 39. výročí. Zprávy čsl. Gymnázia v Praze XII. Za školní rok 1932/33*.

¹²¹ *Oidipus Vladař*. Severočeské divadlo Liberec, prem. 3. 9. 1955, režie Oldřich Daněk.

nedávna u nás mnozí představovali: skandující starci, jen starci, s vysokými pastýřskými holemi, bradatí, třebas i v nehybných, rozšklebených škraboškách. Nevím, zná-li Daněk předmluvu k mému překladu Aischylovy Oresteie, ale v té jsem tehdy marně volal po zlidštění této stránky museálního pojetí antiky. A Daněk to tak nějak vyřešil. Jeho chór jsou žijící lidé.¹²²

Ze sboru starců se stal lid, který byl nadále tu více, tu méně diferencován - buďto pohlavně nebo generačně, či sociálně.

Od druhé půle padesátých let již inscenátoři upouštějí od zobrazování chóru v podobě thébských starců a hledají v jednotlivých inscenacích buď zcela **originální interpretační klíč metaforické imaginace** anebo se uchylují k prezentaci chóru jako **vnitřně diferencovaného zástupu občanů Théb**.



Obr. č. 9 – foto z insc. OT

Jiřího Frejky (1928)

K nejoriginálnějšímu řešení identity chóru prostřednictvím **metaforické imaginace** můžeme přiřadit **avantgardní pojetí**, které nabídl již v roce 1928 v inscenaci *Oidipa* s Cocteauovým prologem v divadle Dada Jiří Frejka.¹²³ Dadaistická interpretace proměnila chór v pětičlenný **korpus červených břicháčů**, který se stal „sborem jakýchsi vymáhavých, potměšilých, škodolibých věřitelů, kteří divoce tlukou do země, aby probudili bohy ke své službě, a pak zákeřně číhají, dotírají, podupávají, vyzývavě a šklebně popichují, neustávající, dokud svého dlužníka neuštvou.“¹²⁴

Interpretační klíč metaforické imaginace se uplatnil v inscenační praxi českého divadla ve dvou vlnách. První přinesla v ojedinělém případě Frejkovy režijní koncepce meziválečná avantgarda a druhá nastala až s nástupem **bizarní obrazivosti postmoderny** devadesátých let minulého století.

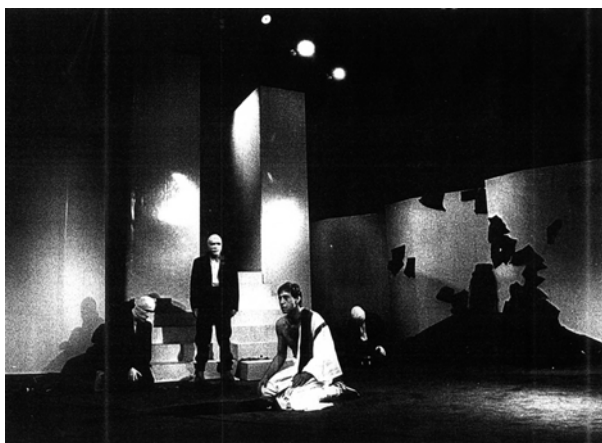
V roce 1991 vystupoval v Misařově inscenaci OT v Divadle bratří Mrštíků v Brně¹²⁵ **chór civilizačních morových zombiů** v černých oblecích, jehož anonymní beztvárnost byla dovršena celohlavovou obvazovou maskou.

¹²² ŠRÁMEK, Vladimír. Oidipús vladař na libereckém jevišti. *Divadlo* 6, 1955, č.11, s.907-910.

¹²³ *Král Oidipus*. Divadlo DADA Praha, prem. 11. 4. 1928, režie Jiří Frejka.

¹²⁴ j.v.(Jindřich VODÁK). DADA na lepších cestách. *České slovo* 13. 4. 1928.

¹²⁵ *Oidipus Vladař*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 19. 10. 1991, režie Ivan Misař.



Obr. č. 10 – foto z insc. OT I. Misaře (1991)

Jednotliví členové Misařova chóru měli omotány obvazem celé hlavy, s výjimkou otvorů pro oči, nos a ústa. Takto pojatá celohlavová maska jednak evokovala představu mokvajících hlíz pod ochrannou vrstvou obvazu a zároveň unifikovala choreuty do signifikantní pozice jedinců, kteří nejenže pozbyli svou individualitu v tělese chóru, ale navíc ještě prostřednictvím společenského zla v podobě morové epidemie, která

zachvátila Théby, ztratili i svou vlastní tvář.

Prostřednictvím obličejových masek inscenoval chór jako **zástup morem postižených Thébanů**¹²⁶ rovněž režisér Václav Martinec se souborem Malého Vinohradského divadla.



Obr. č. 11 – foto z insc. OT I. Baladi (2004)

V neposlední řadě a nejefektivněji použil motiv moru jako klíč metaforické imaginace k interpretaci chóru také Ivan Balad'a. Ve zlínské inscenaci OT¹²⁷ učinil z chóru **sbor chirurgů (či snad přímo patologů?)**,¹²⁸ asistujících při léčení (nebo už jen přihlížejících pitvě?) otřesných následků morové epidemie dvacátého století, podmíněné a projevující se ve formě společenského zla – fašismu, s jeho

vyhlazovacími koncentračními tábory¹²⁹. Pohroma, jež zasáhla v minulém století celou Evropu, stejně jako kdysi Théby mor.

Rozruch způsobil v roce 1998 netradičním přístupem k chóru režisér Pitínský v inscenaci Oidipa v brněnském Hadivadle, když přisoudil chóru ráz **folkloristicky krojované**

¹²⁶ *Oidipus vladař*. Malé Vinohradské divadlo v Nosticově divadle, prem. 22. 11. 2004, režie Václav Martinec.

¹²⁷ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a.

¹²⁸ Lékařská interpretace vyplývá mimo jiné i z analýzy Sofoklova textu. Oidipus často používá ve svém projevu medicínských termínů.

¹²⁹ „...chór drží plynové masky, a když vysype obsah odřených kufřů na scénu, vrší se tu osvětimské hromady bot, hraček a brýlí.“ STEHLÍKOVÁ, Eva. Neuhýbat před poznáním. *Divadelní noviny* 13, 2004, č.4. , s. 6.

družiny.¹³⁰ „O tom, co vedlo režiséra k zařazení folklorních prvků, bychom se mohli dohadovat dlouho. Vedle snahy upozornit na jakousi -- pohříchu vnější -- tematickou a motivickou podobnost mytické a folklorní zkušenosti mohlo jít například o předstupeň pokusu, který je s větší razancí učiněn v závěru: zasadit oidipovský mýtus do našich časoprostorových souřadnic. Před posledními výstupy se členové chóru v náhle odhaleném zákulisí zbaví svých kostýmů, aby se vrátili k oslepenému Oidipovi a k děkovačce jakoby z našeho času.“¹³¹ O možných zdrojích motivace Pitínského záměru folkloristické interpretace chóru většina recenzentů usuzovala, že jimi mohla být „nejenom inspirace dávným Úprkovým obrazem o moravské Hellas“¹³², ale také úvaha Milana Kundery o kořenech moravské hudebnosti v jeho románu *Žert*¹³³.



Obr. č. 12 – foto z insc. OT O. Korsunovase (2005)

Za vrcholný projev bizarní imaginace, který se však svým urputným akcentem na originalitu a neotřelost pojetí stal ve svém důsledku pro inscenaci kontraproduktivním faktorem sebe-středné režijní kreativity, můžeme označit **freudovskou koncepci chóru** režiséra Korsunovase z roku 2005.¹³⁴

V rámci plzeňského divadelního festivalu mohli diváci vidět Korsunovasův chór transformovaný do podoby

infantilních batolat s obrovskými hlavami. „Režie vychází z postřehu, že dětské hry mají dramatický náboj, a kombinuje jej s (dosti zúženým) chápáním Oidipa jako tragédie vycházející z dětství. Proč tedy neumístit děj na dětské hřiště? Takový nápad nabízí plejádu možností pro scénografii (počínaje kovovou scénou s naddimenzovanými prolézačkami, pískovištěm, houpačkou a konče převlečením chóru za batolata a jeho náčelníka za odřeného

¹³⁰ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, Hadivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

¹³¹ MAZÁČOVÁ, Barbara. Slovácký Oidipús a veselý Bernhard, Dvě únorové premiéry J. A. Pitínského. *Respekt* 10, č.17, s.18.

¹³² TOF. Pitínský stvořil Oidipa. *Hospodářské noviny* 27. 11. 1998.

¹³³ KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 1996. s.

¹³⁴ *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase - Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, představení 14. 9. 2005, režie Oskar Korsunovas.

plyšového medvěda), avšak hlavní postavy, vlastní dění a vůbec jádro příběhu jím zůstávají až překvapivě nedotčené.“¹³⁵



Obr. č. 13 – foto z insc. OT A. Prikotěnka (2003)

podání nebyl chór postavou, ale spíše **amorfním tělesem**, do nějž se herci vraceli ve chvílích religiόzního vytržení.

Prikotěnko nechával přes tříčlenný chór přehazovat rituální roucho písčité okrové barvy se třemi otvory pro hlavy jeho trojjediných představitelů. Chór tak působil dojmem hlasu znějícího uprostřed pouště, do níž jakoby byla zakleta duše Théb, usilující dovolat se zpěvem řeckých pravoslavných písní, boží pomoci a odpuštění.

Obdobně transcendentní charakter měl chór z ostravské inscenace OT režiséra Mikuláška.¹³⁷ Stejně jako Prikotěnko vsadil Mikulášek na barevnou sladěnost kostýmů chóru s pozadím scény v odstínu okrově písčité hnědi, která (v součinnosti s použitím celoobličejového líčení choreutů stejné barvy a zahalením vlasové části hlavy do shodně zbarveného pruhu textilie) dodávala postavám chóru unifikuující amorfní ráz. Členové chóru působili jako součásti Oidipovy trýzněné duše, jako **zpředmětnění lidského nevědomí**.

¹³⁵ MIKULKA, Vladimír. Divadlo 2005 Plzeň. Domáci porazili hosty. Oidipus král. *Divadelní noviny* 14, 2005, č.16, s.4.

¹³⁶ *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) - Festival Divadlo Plzeň, představení 13. 9. 2003, režie Andrej Prikotěnko.

¹³⁷ *Oidipus*. Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, prem. 20. 6. 2009, režie Jan Mikulášek.



Obr. č. 14 – foto z insc. OT S. Moši (2010)

s osudy představitelů. Někdy se jim vysmívá, v situacích, ve kterých už ví, jak to dopadne.¹³⁹ Snad tím Moša hodlal explicitně demonstrovat funkci, kterou by měl plnit při představení sofistikovaný divák, v jehož vnímání by mohlo docházet k odhalování momentů tragické ironie. Výsledný účín prvoplánově polopatistického fauního vysmívání ovšem připomíná spíše pokleslou variantu předpřipravené smíchové konzervy televizní zábavy dávající



Obr. č. 15 – foto z insc. OT S. Moši (2010)

U zbývajících inscenací můžeme hovořit již spíše o modifikacích chóru interpretovaného jako **skupina thébských občanů**. Takový byl chór v plzeňské inscenaci Oty Ševčíka, který „větší část svého partu nezpívá, ale recituje, netvoří anonymní dav: hned na začátku zbavený masek působí jako **zástup konkrétních lidí**, kteří neustále váží jednání svých vládců.“¹⁴⁰

Oproti civilizovanému pojetí režisér Vildman¹⁴¹ vybavil chór složený z mladých herců¹⁴² **barbarským duchem**¹⁴³ dionýské antiky.

Za pozdní ohlas bizarní imaginace post-moderního divadla můžeme označit zařazení interpretačního ornamentu v režijní koncepci Stanislava Moši,¹³⁸ který se rozhodl ozvláštnit dosud poslední inscenaci OT ironizujícími vstupy **tančího fauna** v podání baletky Simony Neligové.

Faun „sleduje zpozvzdálí příběh a po-hrává si divakovi jasně na srozuměnou, kdy by si mělo uvědomit působení Sofoklovy tragické ironie. V celkové struktuře inscenace však působí faun(ka) jako nepatřičný nonsens. Je to bytost z římské, a ne z řecké mytologie, která navíc v ženském provedení vykazuje zjevné známky zmatenosti pohlaví. Především však není zřejmé spojení faunotvora s obsahem tragédie.

¹³⁸ *Oidipus král*. Městské divadlo Brno, prem. 30. 10. 2010, režie Stanislav Moša.

¹³⁹ ŠMIKMÁTOR, Jan. U šálku kávy Simona Neligová s Honzou Šmikmátorem, In Dokořán. 2011. (online). (cit. 16. 6. 2011) URL: < http://www.db.olympos.cz/antika_rec/OT2010Mosa/OT_2010_Moša.pdf>

¹⁴⁰ JKO. z první řady, *Květy* 34, 1984, č.?, s.?

¹⁴¹ *Oidipus vladař*. Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 9. 2. 1970, režie Miroslav Vildman.

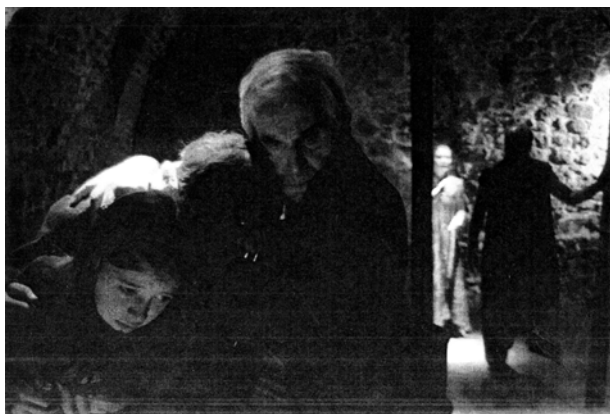
¹⁴² „Neběžné je obsazení chóru mladými členy divadla.“ OR. *Oidipus* - premiéra mimo plán. *Pochodeň* 5. 2. 1970.

¹⁴³ „Osmičlenný chór tvořil rituální barbarské pásmo.“ SÜNDERMANNOVÁ, Zita. *Rekonstrukce inscenace Oidipus vladař*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999. 6s.



Obr. č. 16 – foto z insc. OT M. Páska (1973)

partnerských dvojic – **party přátel**. V Páskově interpretaci se chór otevírá **generačnímu pojetí**, které ve větší šíři rozvinul až téměř za dvacet let režisér Derfler.



Obr. č. 17 – foto z insc. OT Fr. Derflera (2002)

a dívka), v nichž se režisér snaží sklenout do archetypálního obrazu lidské existence Oidipovu odpověď na hádanku Sfingy - člověk je zároveň dítětem, mužem i starcem.

Lucie Bělohradská dala v libeňské inscenaci z roku 2002¹⁴⁶ chóru podobu **dvojice diplomatických poradců**.¹⁴⁷ Navázala tím na aktualizační akcent inscenace OT divadelní skupinou Neodvislých v roce 1928¹⁴⁸. Zároveň vrátila do interpretace OT téma moci – vztah vladaře a jeho lidu - odvíjející se tentokrát prostřednictvím mediální komunikace televizní obrazovky. (Opět je možné vidět paralelu k použití rozhlasového mikrofону v inscenaci

Barbarizující tendencí byl prostoupen také chór v inscenaci Milana Páska.¹⁴⁴ Ústřední interpretační linie Páskovy režie však sledovala rovinu generační výpovědi. Režisér Pásek se zdá být ve své koncepci přímo posedlý hledáním obrazu současného mladého člověka v postavě Oidipa. Není divu, že i chór v jeho představě bere na sebe podobu Oidipova soupevníka – kamaráda – a čtyř

František Derfler dal chóru v inscenaci OT v Divadle u stolu podobu **generačně diferencované skupiny** zahrnující v sobě symbolické zástupce jednotlivých kategorií lidského věku – stáří, dospělost a dětství.¹⁴⁵ Neshledáme se zde s unifikovaným zástupcem příslušníků antické obce. Chór je generačně rozčleněn do několika hlasů (stařec, mladík, žena

¹⁴⁴ *Vladař Oidipus*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 27. 1. 1973, režie Miroslav Pásek.

¹⁴⁵ *Král Oidipus*. Divadlo u stolu - CED, Brno, prem. 30. 11. 2002, režie František Derfler.

¹⁴⁶ *Oidipus vladař*. Divadlo pod Palmovkou Praha, prem. 29. 5. 2002, režie Lucie Bělohradská.

¹⁴⁷ Pavlína Šípková označila interpretaci postavy krále (vládce) Oidipa v této inscenaci výstižně za prezidenta. ŠÍPKOVÁ, Pavlína. The Prayer to Apollo. The Religious Aspects of *Oedipus Rex* and Its Staging in The HaDivadlo and Pod Palmovkou Theatres in the Czech Republic. *Eirene* ?, Theatralia, Praha 2003, s. 49-55.

¹⁴⁸ *Oidipus (Oidipova aféra)*. Neodvislé divadlo Praha, prem. 25. 1. 1928, režie Horák.

Neodvislých a ve Strašnickém divadle.¹⁴⁹) Redukcí chóru na počet pouhých dvou členů uplatnila Bělohradská Hilarovu koncepci eliminace chóru, kterou obohatila o archetypální konotace polarizací dvojice choreutů podle pohlaví na muže a ženu.



Obr. č. 18 – foto z insc. *OT L. Bělohradské* (2002)

Poukázala tím na současný přesun sakrální funkce lidské existence do sféry médií, jejichž zbožštění však přináší jen pseudoduchovní hodnoty.

Mimo všechny výše uvedené kategorie stojí ztvárnění chóru v karlovarské inscenaci. Režisér Untermüller nechal v roli chóru vystupovat šestičlenný **dětský sbor**. K inscenaci se nepodařilo dopátrat téměř žádný dokumentační materiál,¹⁵⁰ takže můžeme o motivaci takového přístupu jen usuzovat z indicií vyplývajících z programového letáku a referencí o inscenační praxi karlovarského divadla.

Untermüller nebyl zcela jistě veden k použití dětské podoby chóru vnější honbou za efektní originalností, ale jeho rozhodnutí pro dané řešení vyplývalo spíše z tradiční spolupráce karlovarského profesionálního divadla s amatéry. Untermüller tedy svěřil role chóru žákům karlovarské LŠU z literárně dramatického oboru¹⁵¹ a jeho rozhodnutí bylo podmíněno spíše technickoprovozními možnostmi. Dá se předpokládat, že pro potřeby dětského chóru mohl být text chórových pasáží výrazně krácen a hlavní akcent mohl být přenesen do mimetické složky vyjadřovacích prostředků.

Obsazení chóru dětskými herci nemohlo přinést žádný hlubší interpretační smysl. Deklamace Sofoklova textu dětskými hlasy mohla působit spíše nepatřičným dojmem a v divácích musela vyvolávat do značné míry pochybnosti, zda jsou dětští interpreti schopni pochopit smysl recitovaného textu, což platí také pro obě další dětské varianty antického chóru.

¹⁴⁹ *Oidipus rex*. Divadlo Company cz - Strašnické divadlo Praha, prem. 26. 9. 2008, režie Jan Novotný.

¹⁵⁰ Ve složce k inscenaci v DU jen list A4 formátu - cyklostylová rozmnoženina - snad program k inscenaci.

¹⁵¹ Karel Janák, Tomáš Jeřábek, Josef Srpek, Lenka Čechová, Jiřina, Pavlína. In program k inscenaci. Karlovy Vary: Divadlo za oponou Karlovy Vary 1982.



Obr. č. 19 – foto z insc.
OT P. Tomana (1986)

S dětským nastudováním celé Sofoklovy tragédie OT se mohli diváci v osmdesátých letech setkat v inscenaci chomutovského souboru Tabu v režii Petra Tomana.¹⁵² Z dochovaných fotografií a programového letáku lze usuzovat, že režijní koncepce vycházela z inspiračních podnětů Grotovského chudého divadla. O podobě chóru se z dostupných materiálů nedá zjistit nic bližšího.



Obr. č. 20 – foto z insc.
OT P. Tomana (1986)

Parodický ráz měla v roce 2009 loutková inscenace dětského souboru ZUŠ - *Není to, ani to* – z Turnova, která Sofoklovu tragedii pojala v duchu prvoplánové komiky.¹⁵³ Loutky měly karikující stylizovaný výraz, který se zjevně snažil napodobit výtvarné ztvárnění postavíček známého animovaného seriálu Simpsonova rodina.

Zapojení dětských herců do tělesa chóru můžeme zaznamenat ještě ve Vildmanově a Krobotově inscenaci. V obou případech však na dětských členech chóru nespočívala hlavní tíha interpretace.

Vnitřní diferenciaci používá k svému odlišení **vizuálních vyjadřovacích prostředků** – jakými jsou v rámci inscenace především **kostým** (oblek diplomatického poradce, hornácké folklórní kroje) a **maska** (obrovské hlavy infantilních batolat).

Rozhodujícím stimulem pro vnitřní diferenciaci chóru je rovněž použitý **překlad** Sofoklova OT a jeho následná dramaturgická úprava. Již zde může být předznamenáno, jakou bude mít chór sociální identitu a kam bude situován v scénografickém řešení inscenace, tj. zda bude chór vystupovat např. jako Sbor starců, či pouhých dvou poradců nebo zda budou verše chóru určeny k zhudebnění a posléze svěřeny k interpretaci zvlášť vyčleněnému tělesu zpívajícího chóru.

¹⁵² *Oidipus*. Tabu Chomutov, prem. 18. 2. 1986, režie Petr Toman.

¹⁵³ KOSOVÁ, Petra. Loutkářská Chrudim 2009 - *Oidipus*. *Amatérská scéna* 46, 2009, č.4, s.27-30.

4. Individualizace chóru

Individualizace chóru představuje **protipól unifikované kolektivnosti**. Individualizovaný chór ztrácí svou důležitou vlastnost. Přestává promlouvat jednolitém sborovým hlasem a jeho **monologické pasáže nabývají dialogický charakter**. Verše sólových promluv chóru se střídají mezi jednotlivými členy sboru leckdy až v překotném stichomytickém tempu. Záleží ovšem na adekvátním přístupu režiséra. Jak upozorňuje Milan Lukeš, „řešení není v tom, rozepsat sborové zpěvy do dialogických výměn.“¹⁵⁴



Obr. č. 21 – foto z insc. OT K. H. Hilara (1932)

Nejzdařilejším individualizujícím pojetím chóru bylo to, jež přinesla Hilarova inscenace *Krále Oidipa*. Režisér a promováný filolog v jedné osobě Karel Hugo Hilar předem prohlásil, že „chór zjednodušený jen na své mluvčí, bude měniti své roucho podle funkce a smyslu scény – řízen toliko jediným požadavkem: aby byl co nejsrozumitelnějším mluvčím duševního stavu Oidipova. (...) mnohohlasost sboru je hrubý nástroj všude tam, kde má vyjadřovati jemné duševní stavy: úzkost, výčitky svědomí, lítost, zoufalství. Proto nejednou vkládáme sborový text přímo do úst Oidipových, rozšiřující škálu jeho dušezpytného výrazu. Tím je funkce sboru

nepopíratelně zlidštěna. (...) nebude-li sbor korporativně přítomen v těch scénách, v nichž ve smyslu moderního diváka přítomen býti nemá, rozdělením na sbor prosebníků, důvěrníků, žebráků a kněží podle vývoje scény a jejího psychologického rytmu, bude tím jeho dramatická funkce jen stupňována.“ (...) Obsahem chórických částí Oidipa je nám mužná lyrika, její čistota a prezentace mnohem spíše než davové účiny, jež potlačují krásu slova, intenzitu citu a plastiku básnického obrazu.“¹⁵⁵

¹⁵⁴ LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.3.

¹⁵⁵ HILAR, Karel Hugo. Čím může být dnešku antický Oidipus. In HILAR, Karel Hugo. *O divadle*. Praha: Divadelní ústav 2002, 660 s, s. 456.

V roce 1943 se pokusili pelhřimovští ochotníci napodobit koncepci Hilarovy inscenace.¹⁵⁶ „Píše se nám z Pelhřimova, že tam ochotníci provedli Sofoklova "Oidipa" a že při tom použili - podle svých sil a možností - inscenačního plánu Hilarova. Jistě tu nebyl oživen Hilar, i když si pozvali Eduarda Kohouta.“¹⁵⁷



Obr. č. 22 – foto z insc. OT Rieger (1943)

Na rozdíl od recenzenta bychom mohli vkládat určité naděje do Kohoutovy přítomnosti na pelhřimovském jevišti a očekávat, že se místní ochotníci vynasnaží co nejvíce přiblížit hilarovskému aranžmá, jaké znal Eduard Kohout z pražského Národního divadla. Víme také, že v Pelhřimově měli k dispozici točnu a další technické součásti moderně vybaveného jeviště,¹⁵⁸ které nevy-
lučovaly nápodobu scénografického řešení v duchu Hilarovy koncepce s otáčivým schodištěm. Divadelní spolek Rieger však nešel cestou důsledného epigonství, byť v jejich inscenaci OT shledáváme zřetelné stopy inspirativního vzoru z Národního divadla například ve výtvarné podobě kostýmů a můžeme předpokládat, že

i v pojetí chóru.

V Pelhřimově stejně jako v Praze mohl být použit Hilarův princip individualizace chóru. Nedostává se však důkazů, které by to mohly potvrdit nebo vyvrátit. Inscenaci ochotnického souboru z okresního města pochopitelně nebyla v dobovém tisku věnována taková pozornost jako Hilarově v Národním divadle. Musíme se smířit s pouhým konstatováním, že se pelhřimovští ochotníci pokusili v roce 1943 inscenovat Sofoklova Oidipa podle vzoru Hilarovy inscenace z roku 1932.

Pročítáme-li reflexe oidipovských inscenací v dobovém tisku, zjistíme zarážející fakt. Kromě Hilara a epigonského pokusu Pelhřimovských k **důsledné individualizaci chóru**

¹⁵⁶ *Král Oidipus*. Ochotnický spolek Rieger Pelhřimov, prem. 25. 4. 1943, režie (?).

¹⁵⁷ J. K. (Jan Kopecký). Ochotnická připomínka jednoho dluhu. *Lidové noviny* 8. 5. 1943.

¹⁵⁸ Judr. Josef Hložek uvádí, že: „v roce 1935 bylo pořízeno otáčivé jeviště, v roce 1938 provedena adaptace Národního domu i jeviště, v roce 1940 pořízen kruhový horizont a jeviště vybaveno náležitými osvětlovacími tělesy, reflektory a hledáčky, v roce 1941 zřízeny a vybaveny šatny, v roce 1942 pořízen železný portál a konečně v roce 1943 zvukové amplifikační zařízení, takže dnes je jeviště vybaveno tak, že je lze počítati mezi nejlépe vybavená jeviště českého venkova“. HLOŽEK, Josef. Deset let. In *50 roků jednoty divadelních ochotníků Rieger v Pelhřimově*. Eds. Vilém Lipský a Břetislav Rosenbaum. Pelhřimov: Jednota divadelních ochotníků Rieger, 1948, s. 26.

v duchu Hilarovy interpretace nikdo další nepřistoupil. Alespoň se o tom žádný z recenzentů nezmiňuje. Tím pádem se můžeme domnívat, že k žádnému zvláštnímu počínu při individualizaci chóru nedošlo, protože setkala-li se kritika v inscenacích OT s neobvyklým přístupem, nenechala ho bez povšimnutí. Buď jej šmahem určila k zatracení nebo jej vynesla do nebes. V ideálním případě nový jev věcně analyzovala.



Obr. č. 23 – foto z insc. OT M. Páska (1973)

Osobitým způsobem se pokusil individualizovat chór až počátkem sedmdesátých let Milan Pásek ve své dvojdomé, či spíše dvojjediné brněnské a gottwaldovské inscenaci *Oidipa*, kdy měl dle svědectví recenzentů aplikovat tutéž koncepci oidipovské inscenace nejdříve v brněnském Divadle bratří Mrštíků¹⁵⁹ a poté v bezprostředně následující sezóně v gottwaldovském Divadle

pracujících¹⁶⁰. Beze změny zůstal celý realizační tým, vyměnil se jen herecký soubor.



Obr. č. 24 – foto z insc. OT M. Páska (1973)

Režisér Pásek chór výrazně individualizoval **násilně modernizujícím přístupem**. Na rozdíl od Hilarovy introspektivní motivace k individualizaci chóru byl Pásek veden snahou o co nejsilnější aktualizační dopad svého modernizující výkladu. „Hrdinu pojímá jako revolucionáře, a to nikoliv z antické, ale daleko dávnější barbarské doby, zatímco jeho chór je náš současník s moderními šansony a songy.“¹⁶¹ Režisér chtěl, aby se s chórem mohl identifikovat současný mladý divák. „Vytvořil hlučné expresionistické představení, v němž pod oslnivým leskem výpravy a kostýmů, pod decibely

hřmotící hudby se ukázala bezradnost.“¹⁶² Soudobá kritika k tomu poznamenala: „Pásek má jednoho představitele chóru - Miloš Kročil jednání postav věcně a uměřeně provází, mluví přitom na mikrofon a jeho slova často přecházejí v song. Čtyři páry sboru (účinkují

¹⁵⁹ *Vladař Oidipus*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 27. 1. 1973, režie Miroslav Pásek.

¹⁶⁰ *Vladař Oidipus*. Divadlo pracujících Gottwaldov, prem. 15. 6. 1974, režie Miroslav Pásek.

¹⁶¹ SRNA, Zdeněk. *Půlstoletí městského divadla v Brně*. Brno: MDB-DBM 1996, s.52.

¹⁶² SRNA, Op. cit.

posluchači JAMU) se připojují jak výrazovým tancem, tak zpěvním projevem, který našel jeden ze svých vrcholů ve zvířené scéně oslavy Kithairónu“.¹⁶³



Obr. č. 25 – foto z insc. OT
M. Páska (1973)

Z citovaných recenzí je patrné, jakým způsobem přistoupil Milan Pásek k individualizaci chóru. Nevycházel totiž při interpretaci z vnitřní potřeby Sofoklova textu, ale snažil se na pojetí chóru zvnějšku naroubovat svou utkvělou potřebu aktualizující modernizace. Zbavil tak Sofokla vertikálního přesahu a vtěsnal jej do přímočaré horizontály. **Tím se liší od Hilara, který nezobrazoval na jevišti vnější podobu současného Oidipa, ale jeho vnitřní hrdinovy fátém drásané duše.**

K této introspekci uzpůsobil Hilar také individualizační pojetí chóru. Tři sólové hlasy jednotlivých choreutů korespondovaly s osamělostí Oidipa v jeho konfrontaci s nezvratným osudem. Hilar vyšel z interpretace textu a skrze odhalení jeho podstaty zasáhl mocně i diváka. Pásek vyšel z interpretace diváka, z jeho domnělé aktualizací potřeby, ale nedosáhl tak přetlumočení obsahu Sofoklova textu. **Individualizace chóru v Páskově pojetí měla sloužit k prvoplánové vnější projekci diváka do identity chóru.**



Obr. č. 26 – foto z insc. OT A. Hajdy (1984)

K individualizaci chóru přistoupil v roce 1984 také režisér Hajda¹⁶⁴ při inscenování sofoklovsko – brechtovské koláže *Oidipus – Antigona* v brněnském divadle. „Na jevišti (...) je jednak pětičlenný ženský sbor, jednak Náčelník chóru mužů (J.Karlík), První a Druhý chór (P.Leicman a J.Zvoník): ti všichni dohromady si rozebírají upravený, silně krácený, ale také právě v chórických částech rozšířený text. Individuální chórické postavy

(jakože tak je přesnější o nich hovořit) osloví nejprve publikum mottem inscenace, apostrofujícím nezlomnou a do krajnosti napjatou lidskou vůli po poznání, chtění dovědět se pravdu a přijít věcem na kloub, poté seznámí diváka s tím, co by měl znát z textové prehistorie (to je hned také v karikaturní zkratce živě znázorněno), a dále komentují děj, vstupují do něj jako jeho

¹⁶³ ZÁVODSKÝ, Artur. Antická tragédie v Divadle bratří Mrštíků. *Rovnost* 30. 1. 1973.

¹⁶⁴ *Oidipus – Antigona*. Státní divadlo Brno, prem. 25. 5. 1984, režie Alois Hajda.

aktéři: když servilně aplaudují Kreóntovi (sic!) rozvalenému na trůně, vystavují se, záměrně a okatě, divákově kritice.¹⁶⁵

Z precizního popisu Milana Lukeše si můžeme udělat jasný obraz o vstupní expozici chóru v Hajdově inscenaci. Chór byl tvořen vedle náčelníka dvojicí individualizovaných choreutů a pětičlennou skupinkou ženského chóru.¹⁶⁶ O pohybovém aranžmá se Milan Lukeš bohužel nezmiňuje.



Obr. č. 27 – foto z insc. OT A. Hajdy (1984)

Nabízí se otázka, co sledoval Alois Hajda použitím individualizace chóru. Hilarův introspektivní záměr je zřejmý, stejně jako Páskova modernizující snaha, ale co vedlo režiséra Hajdu k jeho pojetí, zůstává obestřeno nejasnostmi, stejně jako snaha dobrat se příčiny spojení Sofoklova Oidipa s Brechtovou Antigonou. Vždyť hodlal-li panoramaticky zachytit komplexní vývoj naplnění Labdakova

rodu, mohl čerpat ze Sofoklovy tvorby, jehož volná trilogie byla ostatně již dvakrát scénicky zpracována.¹⁶⁷

Odpověď můžeme nalézt v kritických ohlasech na Hajdovu inscenaci. Zdeněk Srna bez skrupulí označil v první ze svých dvou recenzí Hajdovu neorganickou koláž za dramaturgický hybrid: „v němž zaznívá v silném zkrácení nový básnický překlad Oidipa z pera Jana Skácela, druhou půli pak vyplňuje Kunderův převod Brechtovy úpravy Hölderlinova překladu Sofoklovy Antigony.“¹⁶⁸ Ani v druhé recenzi Zdeněk Srna své zamítavé stanovisko k spojení Brechta se Sofoklem nezměnil. „Už spojení dvou samostatně koncipovaných Sofoklových tragédií (připomíná i v programu Ludvík Kundera) je "ozlomkrk", třebaže se napájejí z jednoho mytického proudu báje rodu Labdakovců. V našem případě však nejde o spojení dvou tragédií téhož autora, jak je tento večer nepřesně nazván - ale o spojení dvou naprosto odlišných her.“¹⁶⁹ Oproti rozhorlenému Zdeňku Srnovi Milan Lukeš věcně konstatoval: „Málo

¹⁶⁵ LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.3.

¹⁶⁶ Arnošta Moselská, Nataša Kalousová, Zora Muchová, Natálie Mukařovská, Blažena Faltusová In program k inscenaci. Brno: Státní divadlo Brno 1984.

¹⁶⁷ *Oidipodeia*. Národní divadlo Brno, prem. 9. 1. 1926, režie Rudolf Walter; Oidipus – Antigona. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.

¹⁶⁸ SRNA, Zdeněk. Stá sezóna - činohra Státního divadla. *Brněnský večerník* 7. 8. a 8. 8. 1984.

¹⁶⁹ SRNA, Zdeněk. s kloboukem v ruce - i v rozpacích. *Brněnský večerník* 19. 6. 1984.

platné, Oidipus je tu pouze první díl, takřka prolog tragédie, která vrcholí v *Antigoně*; Oidipus je z její perspektivy nazírán a pojednáván.“¹⁷⁰

Z návaznosti Brechtovy *Antigony* na Sofoklova *Oidipa* můžeme také zpětně vyvodit Hajdovy motivační impulsy k jeho individualizujícímu řešení chóru. Předně Brecht nepoužívá kolektivní chór. Hajda tedy musel řešit proporční disharmonii chóru v *Oidipovi* a v *Antigoně*. Navíc je v Brechtově *Antigoně* položen důraz na politikum a z reakcí recenzentů můžeme vyčíst, že Brecht pohltil Sofokla. Jediný, kdo spatřoval v Hajdově inscenaci převahu Sofokla nad Brechtem, byla Jaroslava Suchomelová. „Opravdu jsou v této *Antigoně* místa naléhavě současná, ale jinak to původní Sofokles v této konfrontaci na celé čáře vyhrává. Brechtova didaktická analýza je chudobná ve srovnání s obsahovým a básnickým bohatstvím tragického osudu Oidipova (a Antigonina).“¹⁷¹ Naopak Milan Lukeš nejprve připouští, že „výsledek je přece jen přesvědčivější v *Antigoně* než v *Oidipovi*,“¹⁷² a posléze dodává, že: „Hajdova inscenace kontaminuje v *Oidipovi* antické pojetí chóru s brechtovským - to druhé je nezbytné, má-li se po přestávce hrát *Antigona*, která není Sofoklovou, ale Brechtovou.“¹⁷³

Zpředmětnění, či v daném případě výstižněji **zcizení chóru** se projevilo v Hajdově inscenaci i ve scénografickém ztvárnění sboru thébských občanů, který byl doposud vždy, vyjma loutkových produkcí OT, představován nejrozličnějším způsobem kostýmovanými, maskovanými nebo i bez masek vystupujícími herci. Hajda nečekaně nahradil tělo herce zpředmětněnou materií scénického artefaktu. „Kolektivní ráz řecké tragédie symbolizoval skloněnými sochami představujícími thébský lid, rozmístěnými po obou stranách proscénia.“¹⁷⁴ Milan Lukeš přisoudil takto ztvárněnému sboru thébského lidu symbolické vyznění. „V Hajdově inscenaci je úloha sboru podtržena scénografickými prostředky, totiž sochami sedících postav s hlavami schýlenými k zemi, jakýchsi karyatid nesoucích břímě nehmotného času.“¹⁷⁵ Sbor Thébanů se proměnil v nehybný mlčící objekt, za nějž mluví a jednají jiní.

U zbývajících inscenací OT lze hovořit již jen o **částečné individualizaci**.

V případě Grossmanovy inscenace se recenzenti ani nebyli schopni shodnout, byl-li chór individualizovaný nebo ne. Referent Lidové demokracie tvrdí, že: „Jednotliví členové sboru, zástupci thébské obce, nejsou individualizováni. Jejich obřadná gesta a nehybné tváře

¹⁷⁰ LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.3.

¹⁷¹ SUCHOMELOVÁ, J.. Dvojí Sofokles v Brně. *Zemědělské noviny* 30. 6. 1984.

¹⁷² LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.3.

¹⁷³ Op. cit.

¹⁷⁴ BUNDÁLEK, Karel. K nastudování Sofoklových tragédií. *Rovnost* 6. 6. 1984.

¹⁷⁵ LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.3.

s nápadnými očima navozují pokleslou náladu Théb, zasažených morem.¹⁷⁶ Milan Lukeš připouští, že „v sedmičlenném sboru Divadla S.K. Neumanna střídá tendenci dostředivou směřování odstředivé, pospolitost se co chvíli rozpadá v soubor málo sourodých jednotlivců; a je mu dáno stupňovat tragickou ironii projevem groteskním a parodickým.“¹⁷⁷

Částečnou individualizací můžeme rozumět přesunutí principu individualizace z jasně daného rozdělení textu mezi určitý počet sólově promlouvajících choreutů na jinou ze složek vyjadřovacích prostředků chóru. Mám na mysli pohybově **pantomimické vyjádření**.



Obr. č. 28 – foto z insc. OT V. Lohniského (1969)

V souvislosti s Lohniského inscenací OT z roku 1969 v DSKN ve své recenzi František Černý zmiňuje termín **optická individualizace chóru**.¹⁷⁸ Domnívám se, že tímto výrazem lze velmi přesně vystihnout možnosti **částečné individualizace**. Chór prostřednictvím optické individualizace může setrvat v kolektivní hlasové unifikaci, zatímco pohybem v scénickém prostoru, gestikulací, maskou, může být částečně individualizován.

Zatímco individualizace probíhající na základě rozdělení básnického textu může být využita k rytmizaci deklamace chóru, v případě „optické individualizace“ spočívá její přínos v něčem jiném, v poukázání na **docílení jednoty uprostřed různorodé mnohosti**. Použije –li se k individualizaci masky (Lohniský jich měl přes třicet), vidíme před sebou pestrou mozaiku rozličných modifikací téhož – což v úhrnu může vytvářet metaforický význam. Bezpočet rozdílných tváří se stéká v jednotný hlas. Jde tedy o případ individualizace vedoucí zpětně k posílení unifikačního – kolektivního rázu.

Jiná situace nastává, je-li **chór individualizován pantomimickou hrou gest**, která mají za účel rozmělnit patetickou monumentálnost chóru v civilní projev zástupu občanů Théb.

¹⁷⁶ SINE. V Libni hrají Sofokla, *Lidová demokracie*, Praha 31. 1. 1984.

¹⁷⁷ LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.3.

¹⁷⁸ „Repliky sboru, který režisér rovněž opticky individualizoval, často zanikají, buď proto, že jsou pronášeny v příliš rychlém tempu, nebo proto, že jsou zpívány při tanci“ ČERNÝ, František. Na pomezí mýtu a reality. *Rudé právo* 7. 3. 1969.

Tímto způsobem rozehrává chór např. režisérka Kofránková v jihlavské inscenaci OT,¹⁷⁹ herci se však po vymanění z domnělých pout stylizace uchýlili k prvoplánové posunčíně. Na rozbředlost takového řešení shodně poukázaly ve svých kritikách Barbara Mazáčová („Chór je tak trochu stylizovaným jednotným tělesem, tak trochu individualizovaným, bezmála realisticky pojatým „lidem“.¹⁸⁰) a Eva Stehlíková, která o režisérce Kofránkové napsala, že vsadila „na chór domáhající se pomoci u svého vladaře. Ke své škodě však jej proměnila v jakýsi ‘lid obojího pohlaví’, který se marně snaží tu symbolicky, tu realisticky vyjadřovat svůj poměr k obci a jejímu vládci a degraduje sympatického náčelníka chóru (Miroslav Večerka) na krotitele vášní mocných i bezmocných.“¹⁸¹

Individualizace chóru je riskantní prostředek. Většinou ten, kdo se o ni pokusil po Hilarovi a kromě Hilara, ztroskotat na ní. Úspěšný nebyl ani Pásek, který překročil míru individualizace tím, že z chóru vyčlenil sólového zpěváka s mikrofonom, kterému nechal připsat moderní songy. Neosvědčily se ani prvky částečné individualizace chóru, spočívající v individuálním roztroušení choreutů ve scénickém prostoru (Lohniský)¹⁸² nebo střídavé přechody z unifikace k individualizaci (Grossman)¹⁸³.

Individualizaci lze důsledně provést pouze **rozdělením textu mezi jednotlivé členy chóru**. Jednotlivý text lze rozdělit po slokách, či po jednotlivých verších, záleží na tvůrčí invenci upravovatelů. Původní účinek sborově přednášeného slova může při individualizaci udržet ještě vázanost promluv chóru na hudbu.

Dostačující či spíše příkladné může být použití **voicebandových metod recitace**. Nedokáží-li se individualizované hlasy zpětně sjednotit na nové bázi opět do společného celku, skončí interpretačním kolapsem. Ocitnou se v situaci varhaníka, který chce zahrát Bachovu fugu pískáním na pár sólových píšťal. Možná na ně vydá sólový krásný tón, ale fugu s nimi takhle dohromady nedá. Stejně je tomu i s chórem. Dojde-li k jeho individualizaci do sólových hlasů, není v silách režiséra, aby jeho prostřednictvím plně zazněl verš Sofoklovy tragédie.

¹⁷⁹ *Oidipus*. Horácké divadlo Jihlava, prem. 13. 3. 1999, režie Hana Kofránková.

¹⁸⁰ MAZÁČOVÁ, Barbara. Někdo se spletl. *Divadelní Noviny* 8, 1999, s.6.

¹⁸¹ STEHLÍKOVÁ, Eva. Jakub Škrdl hraje Oidipa, *Svět a divadlo* 10, 1999, č.4, s. 177-179, s. 179.

¹⁸² *Oidipus Vladař*. Divadlo S. K. Neumanna Praha, prem. 14. 2. 1969, režie Václav Lohniský.

¹⁸³ *Oidipus*. Divadlo S. K. Neumanna Praha, prem. 17. 1. 1984, režie Jan Grossman.



Obr. č. 29 – foto z insc. OT K. H. Hilara (1932)

dvacátého století hrát OT Z interpretačního pojetí celé inscenace mu pak organicky vyplynul způsob jak inscenovat chór.

Na obranu inscenátorů OT, kteří sahají po individualizaci, bych ještě podotknul, že by jejich rozhodnutí mohlo mít význam, pokud by chtěli prolomit monotónnost unifikované deklamace rytmizací chórových promluv tím, že se choreuti budou v přednesu střídat. Domnívám se však, že režisér, který neumí udělat pro diváka zajímavým jednohlasý chór, nezvládne udělat zajímavou ani jeho individualizaci.

Jediný, komu se individualizace podařila, byl Karel Hugo Hilar. Ten ji však povýšil na **interpretační princip celé inscenace**. Individualizace u něj nebyla z nouze ctnost, ale klíčové téma – klíč, jímž otevřel celého *Oidipa*. Hilar se chtěl prostřednictvím individualizace pohroužit do Oidipova nitra a vypovědět o úzkosti před fatalitou lidské existence. Nezůstal proto u povrchního rozepisování veršů chóru jeho jednotlivým členům, nýbrž vše, co v chórových pasážích souviselo s introspekci Oidipova nitra, připadlo k interpretaci Oidipovi. Pro Hilara nebylo rozhodující nalézt odpověď na otázku, jak hrát chór, ale o čem ve třicátých letech

5. Princip permanentní transformace chóru

Inscenační praxe OT na území ČR zaznamenala specifický princip interpretace antického chóru, který stojí na rozhraní mezi vnější a vnitřní diferenciací a zároveň v sobě zahrnuje jednak prvky kolektivní unifikace, ale také individualizace. Jde o pojetí chóru, v němž všichni hrají všechno, tzn. že z chóru čítajícího malý počet členů se postupně vydělí, pomocí náznakové rekvizity, či kostýmu, protagonista tragédie OT, aby se po odehrání daného výstupu, odložením atributů ztvárňované postavy, opět navrátil do unifikovaného tělesa chóru. Jedná se vlastně o jistý **princip permanentní transformace chóru v postavy dramatu a zpět**, který díky své neustálé proměnlivosti v toku času inscenace překračuje hranice výše vytyčených metod interpretace antického chóru v inscenacích OT. Náleží sice do jedné každé z nich, ale zároveň je přesahuje.

Tento princip byl v sledované inscenační praxi OT použit jen v několika málo případech. Poprvé jej můžeme zaznamenat již za okupace, ovšem v podobě nezáměrného východiska z inscenační nouze - v recitačním provedení Sofoklova OT, kdy byl jediným interpretem všech postav Richard Paidar.¹⁸⁴ V tomto případě můžeme sice principiálně hovořit až o **absolutní permanentní transformaci chóru**, avšak bez její hmotné konkretizace na jevišti (nulová varianta početního stavu chóru). Ve svém důsledku také nebylo toto řešení nikterak přínosné pro interpretaci chóru v inscenacích OT. Šlo jen o nesystémový úrok stranou, v němž interpret nehledal odpověď na otázku jakými prostředky řešit inscenační problematiku Sofoklovy tragédie, nýbrž pouze hledal cestu k prezentaci svých recitačních možností. Přitom však nezáměrně poukázal na existující možnost průběžné transformace interpreta chóru do postav protagonistů OT. Paidar tak učinil bez použití masky či náznakového kostýmu nebo rekvizity, ale jen modulací hlasu.

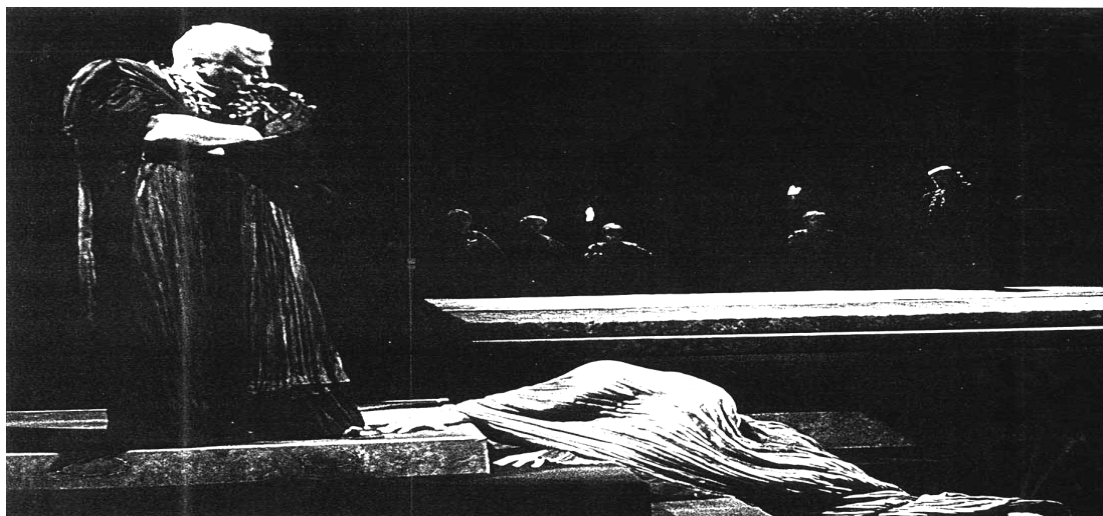
Na standardní činoherní soubor aplikoval princip permanentní transformace chóru v rámci celkové interpretační koncepce Sofoklovy tragédie až režisér Dudek v inscenaci Oidipus v roce 1988 v Divadle na Vinohradech.¹⁸⁵ „Na jeviště nastoupí chór, aby nám předvedl „nezvyklý příběh“, a zatímco náčelník chóru po chvíli usedne do hlediště mezi diváky, ostatní členové chóru budou představovat jednotlivé postavy příběhu.“¹⁸⁶ Ve snaze překlenout rozpor mezi patosem chóru a civilním vnímáním současného diváka se Jaroslav Dudek rozhodl inscenovat Sofoklovu tragedii za **využití metody divadla na divadle** – řečeno slovy

¹⁸⁴ *Král Oidipus*. Divadélko ve Smetanově muzeu Praha, prem. březen 1943, režie Richard Paidar.

¹⁸⁵ *Oidipus*. Divadlo na Vinohradech Praha, prem. 11. 5. 1988, režie Jaroslav Dudek.

¹⁸⁶ HYVNAR, Jan. Básníci a umělci Vinohradského divadla. *Scéna* 13, 1988, č.25-26, s. 6.

recenzenta vinohradské inscenace Bohuše Štěpánka – „jako hru na Oidipa“. ¹⁸⁷ Jiří Sommer neváhal použít ve své kritice v souvislosti s proměnami rolí hereckých interpretů (z protagonistů v chór a zase zpět) termínu „převtělování“. ¹⁸⁸



Obr. č. 30 – foto z insc. OT J. Dudka (1988)

Vedle variabilní účasti představitelů hlavních postav v chóru opíralo se Dudkovo pojetí ještě o nezvyklé usazení náčelníka chóru do hlediště mezi diváky představení. ¹⁸⁹ Z reflexí v dobovém tisku je patrné, že recenzenti zůstali vůči tomuto řešení ostražití. Vzbudilo v nich spíše rozpaky. ¹⁹⁰

V souvislosti s principem permanentní transformace působí občasné začlenění náčelníka chóru do prostoru hlediště jako jistý **pokus o transformaci chóru do role diváka a zpětně diváka do role chóru**. Záměr režijní koncepce je zjevný – postavit most mezi antickým příběhem a dnešním světem. Náčelník chóru svou ambivalencí náleží do obou světů – lokalizován je do současnosti hlediště, ale kostýmem zůstává pevně ukotven ve světě antické tragédie. Z příběhu Sofoklova Oidipa náčelník chóru jen vystoupí přes rampu portálu jako z rámu obrazu, aby provedl diváky „nezvyklým příběhem,“ a zase se do něj vrací, aby mohl

¹⁸⁷ „Hrají vlastně hru na Oidipa, s plnou zaujatostí pro žánr tragédie, nicméně s herci, kteří se mění v chór a ten se zas podle potřeby mění ve velebné postavy této tragédie přímo před očima diváka.“ ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Úryvek ze slepecké knihy života, *Práce* 2. 8. 1988.

¹⁸⁸ SOMMER, Jiří. Svár víry a rozumu. *Rudé právo* 20. 5. 1988.

¹⁸⁹ „Náčelníka chóru hrál I. Racek, kterého po prázdninách vystřídal V. Fišar.“ HYVNAR, Jan. Básníci a umělci Vinohradského divadla. *Scéna* 13, 1988, č.25-26, s. 6.

¹⁹⁰ „náčelníka hraje Ilja Racek, který co chvíli vstupuje do hlediště, což působí neobvykle, ale ne nově.“ TVRZŇÍK, Jiří. Dávný příběh, nezvyklý tvar. *Mladá fronta* 7. 7. 1988. ; „Velice dobře působí také Ilja Racek jako náčelník chóru. Jeho umístění většinou do obecnstva má zřejmě zvýšit aktualizaci inscenace.“ KOPÁČOVÁ, Ludmila. Sofoklův Oidipus na Vinohradech. *Lidová demokracie* 28. 05. 1988.

inscenaci uzavřít příběhným epilogem Jana Skácela. Básník jej původně určil k interpretaci Teiresiovi, ale režie jej připsala náčelníkovi chóru, což je další krok Dudkovy koncepce usilující o zpřítomnění antiky současnému divákovi. Poslední slova o nespravedlnosti osudu vyřčené proti bezcitnosti bohů nepronáší věstec – boží prorok, ale náčelník chóru – zástupce hlasu obce, který se během představení několikrát identifikoval s řadami diváků.

Otázkou zůstává, proč nedosáhl tento postup náležitý účinku na diváka, jak můžeme usuzovat z odměřeného přijetí dobovou kritikou. Jan Hyvnar přímo poukazuje na určitý rozpor „vycházející z kontrastu náčelníka v roli vypravěče na jevišti a roli diváka v hledišti. Jeho přítomnost na jevišti je adekvátnější zvolenému stylu a repliky z temna hlediště spíše ruší podle mne potřebnou kontemplaci hry.“¹⁹¹ Nesoulad se podle Jana Hyvnara odrážel také v obsazení alternací této role. „I. Racek je citovější a jakoby mu víc seděla role v hledišti, zatímco vznešený odstup V. Fišara patří víc na jeviště.“¹⁹²

Problém byl nejspíše v **osamoceném postavení náčelníka mezi masou diváků**. V anonymní tmě hlediště musel náčelník chóru, nenápadně se přesouvající mezi diváky, působit jako zbloudilý solitér. Jeho promluvy představovaly jen zlomek celkového partu chóru, a tak není divu, že mohly na diváky působit spíše nahodilým a rušivým dojmem. Hlas náhle promluvivšího náčelníka uprostřed sálu divák opravdu nemohl očekávat.

Jiná situace by asi nastala, kdyby se do hlediště přesouval celý chór, jelikož v tomto případě by byla použita metoda dovedena do důsledků. Obávám se však, že ani tento krok by nevedl k dosažení zamýšleného efektu identifikace diváků s chórem. Bezpochyby by se také roztříštil o prostorové danosti rozlehlého sálu vinohradského divadla a jen stěží by dolehnul na druhou galerii. Jakýkoliv podobný pokus o překonání bariéry mezi jevištěm a hledištěm by v tomto typu divadla nebyl čitelný. Rozhodně by na takovou interpretaci nebyl ochoten přistoupit ani divák, uvyklý klasickému kódu recepce divadelního díla.

Naopak silného účinku by se mohla dobrat metoda transformace chóru do role diváků v malých prostorách experimentálního divadla, kde si dovedu představit i natolik extrémní variantu, kdy by diváci měli usadat do hlediště vedle již apaticky sedících členů chóru, kteří by byli výtvarně výrazně stylizováni (masky, líčení) jako morem zasažení občané Théb.

Krajní případ pokusu o identifikaci chóru s divákem byl učiněn v inscenaci Oidipus (komplexně) Divadla Home z roku 2007 ¹⁹³, která radikálně mění tradiční model divadelního představení.

¹⁹¹ HYVNAR, Jan. Básníci a umělci Vinohradského divadla. *Scéna* 13, 1988, č.25-26, s. 6.

¹⁹² Opus. cit.

¹⁹³ *Oidipus (komplexně)*. Divadlo HoME - Alfréd ve dvoře Praha, prem. 10. 9. 2008. , režie Howard Lotker.



Obr. č. 31 – foto z insc. OT H. Lotkera (2008)

Děj Sofoklovy tragédie je v jiné části traktován jako variace televizních reality show typu *Pošta pro tebe*. Aktivní role demiurga probíhajícího dění je divákovi vrácena v závěrečném vyústění Oidipova příběhu, který je herci dohrán podle návrhů přítomného obecnstva, „což



Obr. č. 32 – foto z insc. OT H. Lotkera (2008)

v režijní koncepci Howarda Lotkera, má ovšem nezastupitelné místo a logické opodstatnění.

Princip permanentní transformace dovedl k totálnímu uplatnění Václav Martinec v rámci vyjadřovacích prostředků pohybového divadla, kterých použilo českobudějovické Divadlo M v inscenaci *Oidipus vladař*.¹⁹⁵

V Martincově koncepci vystupovali na téměř prázdné scéně pouze čtyři herci v neantikizujících černých civilních kostýmech, s bíle nalíčenými obličejí, kteří se pomocí náznakových kostýmů a symbolických rekvizit střídavě proměňovali v postavy tragédie a v těleso chóru.¹⁹⁶ Prostřednictvím vnějších charakteristických postupů – stylizovaného pohybu a formalizované deklamace vycházející z principu Burianova voicebandového přednesu se před očima diváků jednotlivé postavy Sofoklovy tragédie opakovaně vydělují z unifikovaného chóru „a zase se do něho vracejí jako součásti nedělitelného celku všehomíra, který se ocitl v nebezpečí, neboť se hroutil jeho řád.“¹⁹⁷

Divákovi je od počátku produkce odňata role pasivního přihlížitele. Divák se stává aktérem dění, ať už se ocitá v roli pomocné komparsie chóru, vybízené k vydávání lkavých nářků, či se účastní terapeutických debatních kroužků s představiteli hlavních rolí Oidipova příběhu na téma láska, zdraví, kariéra.

připomíná divadelní verzi Kinoautomatu. Záměrem však je ověřit teorii o nevyhnutelnosti tragédie.“¹⁹⁴

Divák se tak de facto stává chórem. Z hlediska interpretace Sofoklova textu je takto pojmávaný chór krajně dysfunkční. V celkové destrukci formy klasické tragédie, k níž dochází

¹⁹⁴ BOHUTÍNSKÁ, Jana . Báseň, strach a tragédie. *A2* 3, 2007, č.47, s.9.

¹⁹⁵ *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26. 2. 1994, režie Václav Martinec.

¹⁹⁶ HULEC, Vladimír. Chudé divadlo z Českých Budějovic. *Mladá fronta Dnes* 10. 5. 1994.

¹⁹⁷ STEHLÍKOVÁ, Eva. Řecká tragédie Divadla M. *Lidové noviny* 24. 5. 1994.



Obr. č. 33 – foto z insc. OT V. Martince (2004)

V jedné z recenzí bylo rovněž domýšleno, jaký může mít Martincovo transformační pojetí funkční dopad na inscenaci. „Propojení sborových a sólových partů zanonymňuje postavy, které jsou navíc charakterizovány spíše vnějškově – choreografií gesta a pohybu – než vnitřně. Tak mohou Oidipús a Iokasté sami komentovat svůj tragický osud.“¹⁹⁸

Zatím poslední pokus interpretovat chór výše uvedeným způsobem přinesl návrat režiséra Václava Martince k Sofoklově tragedii OT v inscenaci Oidipus Vladař Malého Vinohradského divadla, která měla premiéru 22.11.2004 v Nosticově divadle.¹⁹⁹ Zde však již pracoval s jinými herci poněkud jinými prostředky (nově používal masek) a princip permanentní transformace chóru nebyl aplikován v takovém rozsahu, jako tomu bylo u předcházející inscenace.



Obr. č. 34 – foto z insc. OT V. Martince (2004)

Chór zde měl totiž vyhrazeno své místo v pomyslné orchestře – prázdném prostoru mezi prvními řadami diváků a přibližně metr vysokým praktikáblem, táhnoucím se podél horizontu, jež byl vykryt černým sametem, jako pomyslná skéné - kde setrval anonymizován nasazenými polomaskami, stigmatizujícími obličej chórů výrony morových hlíz do

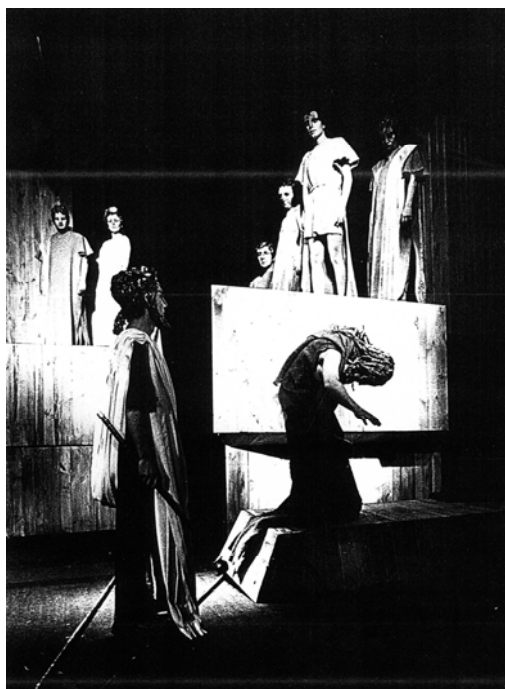
chvíle, než došlo k vydělení některého z členů chóru v individualizovanou postavu (Iokasty, Kreonta, Teiresia, posla, sluhy, ale také Oidipa). Postupnou transformací procházeli všichni choreuti až na jedinou členku chóru, Hanu Mathauserovou, která zůstávala konstantní členkou chóru.

K proměně anonymního – malomocného choreuta v konkretizovanou postavu stačilo uchopení náznakové rekvizity (slaměný klobouk, hůl, srolovaný list s poselstvím), nebo přehození kostýmního doplňku (rudý plášť) přes ramena, či nasazení celoobličejové masky (Teiresiás a posel). Náznakové propriety byly od začátku představení zavěšeny na černém závěsu vykrývajícím zadní horizont. Transformující se člen chóru musel k jejich převzetí vystoupit na vyvýšený praktikábl – onu pomyslnou skéné – a po dokončení své proměny už

¹⁹⁸ vš. M jako Martinec. *Zemské noviny* 12. 5. 1994.

¹⁹⁹ *Oidipus vladař*. Malé Vinohradské divadlo v Nosticově divadle, prem. 22. 11. 2004, režie Václav Martinec.

na tomto místě vyhrazeném individualizovaným postavám Sofoklovy tragédie zůstal až do skončení svého výstupu.



Obr. č. 35 – foto z insc. OT O. Krejči (1971)

Určité prvky transformačního principu využil již Otomar Krejča v Divadle za branou v roce 1971,²⁰⁰ když některé představitele hlavních rolí – Vlastu Chramostovou (Iokasté), Milenu Dvorskou (Isméné), Vladimíra Matějčka (Polyneikes, Eteokles), včetně Jana Třisky (představitele Oidipa) – poté co se naplnil osud jimi ztvárňovaných postav, nechal vplynout zpět do nerozlišené masy chóru a začlenil jejich hlasy do rytmické deklamace anonymního sboru. Dosáhl tím zajímavé metafory poukazující k metafyzické podstatě chóru: jakoby ústy unifikovaného zástupu chóru promlouval k dnešku i hlas mrtvých, kteří sice pozbyli své

individuality, ale jejich hlas jako empirická zkušenost lidské existence pokračuje dál v pokorném odevzdání se anonymitě jednohlasého chóru, apelativně varujícího před nebezpečím hrozícím současné polis, čímž dosáhl chór odhalení své transcendentní podstaty.

Obdobného symbolického vyznění chóru docílil prostřednictvím principu permanentní transformace režisér Prikotěnko v hostující inscenaci OT na plzeňském divadelním festivalu.²⁰¹ Sofoklovu tragédii hrál divadelní soubor, čítající „pouze“ tři členy – dva muže a jednu ženu. Jeden herec byl výhradním představitelem Oidipa, zatímco druhý se střídavě proměňoval prostřednictvím kostýmních doplňků, náznakových rekvizit a hlavně změnou hereckého výrazu v další mužské postavy OT Třetí členka Prikotěnkova hereckého tělesa se průběžně proměňovala v některé vedlejší postavy tragédie, ale především byla představitelkou Iokasty.

²⁰⁰ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.

²⁰¹ *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) - Festival Divadlo Plzeň, představení 13. 9. 2003, režie Andrej Prikotěnko.



Obr. č. 36 – foto z insc. OT
A. Prikotěnka (2003)

Prikotěnkovo použití principu permanentní transformace chóru se od ostatních aplikací lišilo v jednom podstatném rysu. Zatímco v ostatních případech procházel chór více méně plynulými přechody z kolektivního tělesa chóru do jednotlivých postav a posléze zase zpět, v Prikotěnkově koncepci byl postup odlišný. **Prikotěnkovi herci nevystupovali ven z unifikovaného tělesa chóru a neproměňovali se v jednotlivé postavy tragédie, nýbrž právě naopak. Z rozehraných individualizovaných partů byli nečekaně vtaženi do spiritistického vytržení chórového zpěvu řeckých liturgických písní.** Extatický hudební projev chóru byl navíc umocněn kostýmním doplňkem – pláštěm písčité okrové barvy se třemi otvory pro hlavy jeho troj jediných představitelů. Chór tak působil dojmem hlasu pouště, usilujícímu dovolat se svého božstva.

Prikotěnkovo začlenění principu permanentní transformace, stejně jako ve výše uvedeném příkladu Krejčova použití, pomáhá odkrývat jednu ze základních vlastností chóru v antické tragédii, jíž byla **transcendentní funkce**. Zároveň je Prikotěnkova koncepce tříčlenného chóru transformujícího se do jednotlivých postav tragédie odkazem na inscenační praxi řeckého divadla klasické doby, využívající tři představitelů hlavních postav.

6. Kostýmy chóru

Kostým chóru v antickém divadle se skládal ze tří částí: z vlastního oděvu, obuvi a masky.²⁰² O konkrétní podobě kostýmování chóru se dovídáme z dochovaných kreseb na antických vázách. Základním kostýmním prvkem mužských postav chóru byl soudobý chitón,²⁰³ doplněný v některých případech o himation.²⁰⁴ Ženské postavy chóru na sebe oblékaly peplos.²⁰⁵ Kostýmy antického divadla byly původně vytvářeny z vlny a lnu. V pozdější době se začalo používat také látek z orientu – bavlny a hedvábí.²⁰⁶ Kostým chóru v antické tragédii vycházel z principu soudobého odívání. Diváci řeckého divadla klasického věku mohli v orchestře spatřit chór, oblečený do současného civilního oděvu, čímž byla otevřena přímá cesta k divákově identifikaci s chórem.

V inscenační praxi českého divadla dvacátého století byl chór v inscenacích OT oblékán převážně do **antikizujících kostýmů** v nejrůznějších variacích, co se týče střihu, barvy, ale i volby textilního materiálu. Masky se v kostýmování chóru vyskytly jen ve výjimečných případech a bude o ní pojednáno v samostatné kapitole.

Obutí chóru byla věnována jen okrajová pozornost. Na významu nabylo obutí chóru pouze v případě, kdy se režisér rozhodl nechat chór vystupovat bosý,²⁰⁷ což v sobě neslo rituální a metaforické konotace a mělo dopad na pohybové možnosti chóru. Holá chodidla členů chóru tak přicházejí do přímého kontaktu s matérií podlahy scény (dřevo, písek). Jednak je tím zdůrazněna **zranitelnost chóru** a současně je **bosonohostí chóru** odkazováno k inscenačním principům orientálního divadla (ozvučné kroky v divadle Nó).

Materiál použitý k výrobě kostýmů v inscenační praxi českého divadla dvacátého století má stejné rozpětí, jako tomu bylo v antickém divadle – od hrubých po nejjemnější typy textilií. Ve Vildmanově inscenaci z roku 1970²⁰⁸ členové chóru vystupovali v přepásaných

²⁰² STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum 2005. 383 s, s.133.

²⁰³ „Spodní mužské košilovité roucho (...) s krátkými rukávy nebo bez nich; na jednom nebo obou ramenou (...) spjato sponou, popř. nad boky podkasáno pásem nebo řemenem.“ SVOBODA, L. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia 1974, s.428.

²⁰⁴ „Vrchním šatem bylo himation ve formě obdélného kusu látky různých barev (...), které mohlo zahalit celé tělo.“ SVOBODA, L. Op. cit., s.428.

²⁰⁵ „Byl to bohatě zřasený obdélný kus látky, sepjatý na ramenou sponou nebo jehlicí, překládaný na zádech a na prsou. Přepásán byl ve výši boků.“ SVOBODA, Ludvík. Op. cit., s. 429.

²⁰⁶ SVOBODA, L. Op. cit., s. 429.

²⁰⁷ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín - Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a.

²⁰⁸ *Oidipus vladař*. Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 9. 2. 1970, režie Miroslav Vildman.

režných kytlic,²⁰⁹ zatímco loutky v královehradecké inscenaci z roku 1931²¹⁰ měly na sobě našpendleny chitóny z krepdešinu.²¹¹

Symbolické funkce **barvy kostýmu**, která měla svou „výpovědní hodnotu“²¹² již v antickém divadle, využil např. Jaroslav Dudek ve vinohradské inscenaci z roku 1988,²¹³ v níž byl chór oblečen do variace chitónu v symbolizujících barvách.²¹⁴

Originální **tvarové stylizace** antikizujících kostýmů docílil např. Miroslav Krobot, který se v inscenaci Oidipa vladaře na jevišti ND v roce 1996 nechal inspirovat Felliniho Satyriconem,²¹⁵ což se projevilo v podobě kostýmů ženské části chóru, jejichž splývavá antikizující roucha byla doplněna bizarními pokrývkami hlavy, jimiž bylo docilováno optického prodloužení postav.²¹⁶

Miroslav Macháček ve spolupráci s výtvarnicí Ester Krumbachovou v roce 1963²¹⁷ usiloval o **antikizující stylizaci kostýmů** chóru, aniž by tyto působily archaickým dojmem.²¹⁸ Vytyčeného cíle však lze jen stěží dosáhnout, jelikož právě antikizující kostým jednoznačně posouvá vyznění chóru do archaického období. Tvarové, barevné a materiálové variace mohou pouze ovlivnit, zda chitóny chóru budou mít ráz historické repliky nebo zda budou odkazovat do mytologického bezčasí.

V případě historizující tendence je třeba upozornit na schopnost antikizujících kostýmů dosáhnout, obzvláště formou střihu a hrubostí, či jemností zvoleného textilního materiálu, zda vyzní chór harmonizujícím klasickým dojmem, nebo zda do vizuální podoby chóru proniknou barbarizující tendence mykénského období – tj. zda se uplatní apollinský, či dionýský princip interpretace antiky.

²⁰⁹ SÜNDERMANNOVÁ, Zita. *Rekonstrukce inscenace Oidipús vladař*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999. 6 s.

²¹⁰ *Král Oidipus*. Studenti Rašínova gymnázia Hradec Králové, prem. 1931, režie prof. Rajdl.

²¹¹ VESELÝ, Jindřich. „Jak moderní dědičky antických herců prováděly antické hry“. In *Otisk 39. výročí. Zprávy čsl. Gymnázia v Praze XII. Za školní rok 1932/33*.

²¹² STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Univerzita Karlova, 2005. 383 s, s.147.

²¹³ *Oidipus*. Divadlo na Vinohradech Praha, prem. 11. 5. 1988, režie Jaroslav Dudek.

²¹⁴ HYVNAR, Jan. Básníci a umělci Vinohradského divadla. *Scéna* 13, 1988, č.25-26, s. 6.

²¹⁵ vš. Oidipús spíš ve stylu Stravinského nežli Sofokla. *Zemské noviny* 12. 3. 1996.

²¹⁶ HRDINOVÁ, Radmila. Oidipús vladař jako monumentální oratorium. *Právo* 28. 2. 1996.

²¹⁷ *Oidipus Vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 10. 1. 1963, režie Miroslav Macháček.

²¹⁸ MACHONIN, Sergej. Ztracená příležitost? *Literární noviny* 12, 1963, č.5, s. 5.



Obr. č. 37 – foto z insc. OT
M. Vildmana (1970)

V padesátých letech vykazoval barbarizující rysy chór v Hynšově ostravské inscenaci.²²² Jeho kostýmy měly hýřit barvitostí spíš barbarskou než thébskou.²²³ Barbarský hodlal být též Pásek v roce 1973 na scéně DBM.²²⁴ V recenzích se můžeme dočíst, že použil pro chór „polodivošské odění“²²⁵ V neposlední řadě se s barbarizujícím pojetím kostýmů můžeme setkat i v Grossmanově libeňské inscenaci z roku 1983.²²⁶ „Tam, kde jsme vídali splývavé bílé tógy, spatříme dnes rozervané kostýmy z různobarevných kusů hadrů (...) plavná gesta nahradil divoký, přerývaný pohyb a harmonii veršovaného přednesu nezkrotná dynamika. Rozvášněná pololidská, polozvířecí smečka - to jsou Oidipovy Théby.“²²⁷

S barbarizací souvisí také prosazování tělesnosti a **prvků nahoty** v pojetí kostýmů chóru. Zatímco v inscenacích z konce 19. a počátku 20. století byl výskyt elementárních prvků nahoty považován za problém – např. v Seifertovu Králi Oidipovi v Národním divadle z roku

Odklon od klasizující antiky učinil již Hilar,²¹⁹ jenž prostoupil *Krále Oidipa barbarizující tendencí*, která se projevovala i ve scénografii. Ve druhé polovině dvacátého století se barbarizující kostým chóru uplatnil zejména ve Vildmanově inscenaci z roku 1970,²²⁰ v níž členové chóru „vystupovali v přepásaných rezných kytlích různé délky, někteří z nich měli zahalenou hlavu nebo vlasy přes obličej. Na nohou měli všichni herci sandály přivázané provázkem



Obr. č. 38 – foto z insc. O.T. M. Hynšta (1956)

²¹⁹ *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, prem. 4. 4. 1932, režie Karel Hugo Hilar.

²²⁰ *Oidipus vladař*. Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 9. 2. 1970, režie Miroslav Vildman.

²²¹ SÜNDERMANNOVÁ, Zita. *Rekonstrukce inscenace Oidipus vladař*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999. 6 s.

²²² *Oidipus Vladař*. Státní divadlo Ostrava, prem. 28. 6. 1956, režie Miroslav Hynšt.

²²³ SKOUMAL, Aloys. Sofokles se vrací na jeviště. *Divadlo* 7, 1956, č.9, s.750-753.

²²⁴ PÁSEK, Milan. Sofoklův Oidipus na scéně Divadla bratří Mrštíků. *Rovnost* 27. 1. 1973.

²²⁵ SRNA, Zdeněk. Tragédie nevědomosti. *Rovnost* 9. 2. 1973.

²²⁶ *Oidipus*. Divadlo S.K. Neumanna Praha, prem. 17. 1. 1984, režie Jan Grossman.

²²⁷ ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Člověk – Zvíře Oidipus. *Mladá fronta* 9. 2. 1984.



Obr. č. 39 – foto z insc. OT
J. A. Pitínského (1998)

1889,²²⁸ kritika označila za nežádoucí „zdvíhat ruce tak vysoko, že bylo vidět podpaží“²²⁹ - v dalším průběhu dvacátého století nebyly prvky nahoty v kostýmech chóru téměř vůbec reflektovány. Jednak proto, že se v nich nevy-skytovaly, a také z toho důvodu, že s proměnou dobového úzu přestaly být obnažené části hercova těla vnímány jako cosi nepatřičného.

Mediální téma z výskytu nahoty v kostymování členů chóru v inscenacích OT učinil až Jan Antonín Pitínský v roce 1998.²³⁰ Šlo však spíše o propagační mystifikaci než o dů-sledné zakomponování nahoty chóru do koncepce inscenace.

Přesto se někteří recenzenti po režisérově avizovaném použití nahého chóru nekriticky rozepsali, že „na scéně Jany Kroftové (...) vystupují herci také nazí.“²³¹ Nebo zdrženlivě referovali o tanci „pomalovaných polonaháčů“.²³²

Vedle antikizujících kostýmů vystupoval chór, byť jen ve zcela výjimečných případech ve **specifických kostýmech**, které neodkazovaly k antickému koloritu, ale vycházely ze symbolické interpretace textu Sofoklovy tragédie OT. Neantikizující kostýmy chóru můžeme rozdělit do čtyř skupin: **současné, fantaskní, neutrální a symbolické**.

Současné kostýmy akcentovaly soudobý styl odívání. Snažily se tím zjevně o aktualizaci tématu tragédie OT. Jejich cílem bylo přiblížit chór soudobému divákovi a umožnit mu identifikaci s jeho postoji.

²²⁸ *Král Oidipus*, Národní divadlo Praha, prem. 19. 11. 1889, režie Jakub Seifert.

²²⁹ Joh.(KUDLÁČKOVÁ, Johana): Oidipús v národním divadle. In *Oidipus vladař*. Eds. Johana Kudláčková. Praha: Stavovské divadlo, 1996, s. 55-59, s.55.

²³⁰ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, HaDivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

²³¹ MR. Pitínského nový pohled na klasiku. *Právo* 9. 11. 1998.

²³² BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Krále obklopil divoký chór. *Rovnost* 9. 11. 1998.



Obr. č. 40 – foto z insc. OT I. Misaře (1991)

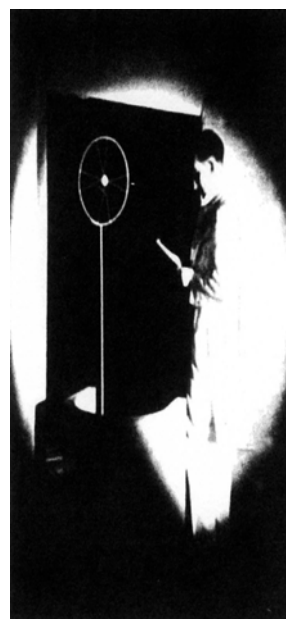
zakrývající kromě otvorů pro oči, nos a ústa celý obličej morem postižených choreutů, nebo o režijní koncepci Lucie Bělohradské,²³⁴ která chór stylizovala prostřednictvím současných úřednických kostýmů do podoby dvojice manažerských poradců vládce Oidipa, či Derflerovu inscenaci OT v Divadle u stolu,²³⁵ s kombinací prvků antikizujících kostýmů s komponenty současných kostýmů – dlouhé kabáty, připomínající princip brechtovského kostýmu pro



Obr. č. 41 – foto z insc. OT V. Klapky (1983)

inscenace shakespearovských adaptací. Poprvé bylo použito soudobého společenského obleku pro kostymování OT v inscenaci Neodvislých z roku 1928,²³⁶ v níž např. Oidipus vystupoval v bílém fraku.²³⁷

Druhá podskupina se zaměřila na zdůraznění nonkonformního přístupu chóru a oblékla jej do **moderního civilního oděvu**: džínů a dalších atributů odívání mladých diváků v druhé půli dvacátého století (Pásek 1973, Klapka 1983).²³⁸



Obr. č. 42 – foto z insc. OT Horák (1928)

²³³ *Oidipus Vladař*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 19. 10. 1991, režie Ivan Misař.

²³⁴ *Oidipus vladař*. Divadlo pod Palmovkou Praha, prem. 29. 5. 2002, režie Lucie Bělohradská.

²³⁵ *Král Oidipus*. Divadlo u stolu - CED, Brno, prem. 30. 11. 2002, režie František Derfler.

²³⁶ *Oidipus (Oidipova aféra)*. Neodvislé divadlo, Praha 25. 1. 1928, režie Horák.

²³⁷ „Nemáme nic proti tomu, aby král Oidipus v bílém sakovém obleku proklínal vraha prostřednictvím radiového vysílacího aparátu.“ PAULÍK, Jan, Jaroslav. Sofokles: Král Oidipus. *Rozpravy Aventina* 3, 1927/28, č. 10, s. 125.

²³⁸ *Vladař Oidipus*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 27. 1. 1973, režie Miroslav Pásek.; *Oidipus podle Sofokla*. Divadelní klub Jirásek Česká Lípa, prem. 11. 4. 1983, režie Václav Klapka.

Společenský oblek, použitý jako kostým chóru, umožňuje inscenátorům vyjádřit určitou rovinu společenského postavení chóru, ale zároveň působí jako anachronický prvek, jímž je inscenace posouvána do soudobého bezčasí. Společenský oblek totiž zůstává v základních rysech týž v průběhu celého dvacátého století. Je-li tedy zakomponován do inscenace antické tragédie, přenese ji do blíže nespecifikovaného času moderní doby. Chór je zbaven své historické zakořeněnosti ve věku antiky, aniž by se dočkal jednoznačného zakotvení v současnosti. Společenský oblek není prostředkem historického vymezení chóru, ale stává se nositelem znaku sociální role. Společenským oblekem je do chóru vložena uniformita moderní doby, chór je jeho prostřednictvím unifikován a zbaven individuálních rysů.



Obr. č. 43 – foto z insc. OT J. Frejky (1928)

Fantaskní kostýmy přineslo zpracování OT optikou avantgardního divadla dvacátých let minulého století. Použil je Jiří Frejka ve své inscenaci *Král Oidipus* v divadle Dada v roce 1928.²³⁹ „Kostým chóru tvořily soudečkovité červené šaty vyztužené několika obručemi, na hlavách měli choreuti šátky a na nich barety, v rukou drželi masivní hole.“²⁴⁰

Fantaskní kostýmy měly abstraktní ráz. Modelovaly geometricky těla představitelů chóru do nepřirozených homolovitých tvarů. Kostýmem byl tvarován pouze trup pětice choreutů. Ruce a nohy zůstaly deformačního zásahu ušetřeny a byla jim ponechána volnost pro pohybově taneční projevy a gestikulaci. Výtvárně stylizována byla naopak hlava chóru. Výrazné líčení mělo charakter klaunské masky²⁴¹. Těmno a týl hlavy včetně uší bylo zahaleno zvláštní pokrývkou – ovinuto šátkem a překryto baretem.

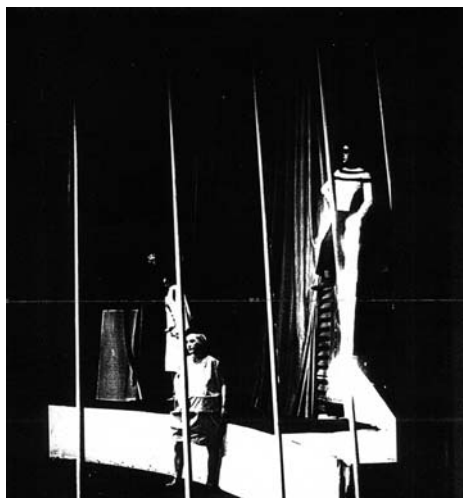
Výsledný vjem z kostýmní deformace činil z chóru podivné bezpohlavní bytosti, které ztrácely parametry lidského těla. Číslo z nich cosi hmyzího. Snad jimi chtěl Frejka poukázat na hmyzí rysy lidské povahy. Každopádně však chór ve své tělesné deformaci zaznamenal proměnu v nepřirozená stvoření disponující obrovským břichem, nad nímž se bez použití mimiky za všech situací široce usmívá klaunsky nalíčená tvář. „Sbor červených břicháčů stal

²³⁹ *Král Oidipus*, Divadlo DADA Praha, prem. 11. 4. 1928, režie Jiří Frejka.

²⁴⁰ TSCHORNOVÁ, Barbora: *Jiří Frejka v divadle Dada a Moderním studiu*. Diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1996, s.159.

²⁴¹ viz. Kapitola: Maska chóru.

se tu sborem jakýchsi vymáhavých, potměšilých, škodolibých věřitelů.”²⁴² Z oduševnělého sboru starců se stala agilní skupinka parazitujících žroutů. Pro takto stylizovaný chór nebyl podstatný duchovní rozměr tragédie, ale zpředmětněná materie jeho břicha.



Obr. č. 44 – foto z insc. OT J. Frejky (1928)

Chór doznal prostřednictvím fantaskních kostýmů hyperbolického zakřivení klaunského šklebu. Už nepůsobil tragicky, ale komicky, či spíše tragikomicky, groteskně. Soudobá kritika psala o „nepříjemně hračkářských kostýmech“²⁴³ Frejkova chóru. Důsledně neidentifikovatelný Frejkův chór byl do jisté míry abstraktní a zároveň poněkud absurdní. Kostýmy dodávaly chóru snově bizarní, surrealistický ráz. Kostýmy Frejkova chóru byly zároveň hravě infantilní a přitom agresivní, zkrátka byly dada.

Infantilní rysy vykazoval také chór v Korsunovasově freudistické interpretaci OT uvedené v roce 2005 na mezinárodním divadelním festivalu v Plzni²⁴⁴ převlečením chóru za batolata a jeho náčelníka za odřeného plyšového medvěda.²⁴⁵

Neutrální kostýmy, které použil např. Václav Martinec v roce 1994 v inscenaci Oidipa se souborem divadla M,²⁴⁶ **mají charakterizační funkci potlačenou na minimum**. Vycházejí z prvků soudobého odívání a jejich hlavním cílem je nivelizovat individuální rysy těl herců představujících chór.

Neutrální kostýmy **mají unifikační ráz**, aniž by rušily pohlavní diferencovanost smíšeného chóru. Zároveň posouvají inscenaci do abstraktního bezčasí. Jsou tvořeny z oděvních komponent různých typů, variant a střihů (kalhoty, sukně, trika), které jsou však sjednoceny do univerzální linie prostřednictvím barevného ladění. Černá barva, kterou zvolil v českobudějovické inscenaci Václav Martinec, dokázala kostýmy jednotlivých členů chóru

²⁴² J.V. (JINDŘICH VODÁK). Dada na lepších cestách. *České slovo* 13. 4. 1928.

²⁴³ PAULÍK, Jan, Jaroslav. Tři hry skupiny Dada. *Rozpravy Aventina* 3, 1928, č.16, s.200.

²⁴⁴ *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase - Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, představení 14. 9. 2005, režie Oskaras Korsunovas.

²⁴⁵ MIKULKA, Vladimír. Divadlo 2005 Plzeň. Domáci porazili hosty. *Oidipus král*. *Divadelní noviny* 14, 2005, č.16, s.4.

²⁴⁶ *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26. 2. 1994, režie Václav Martinec.

sladit do anonymního korpusu, majícího ráz pohybujících se stínů. „Na téměř prázdné scéně, v černých civilních kostýmech a s bíle naličenými obličejí, vystupují čtyři herci.“²⁴⁷

Neutrální kostýmy v daném případě otevíraly cestu pro symbolickou hru rekvizit, pohybů a gest. Jejich použitím byl zároveň zdůrazněn princip teatrality. Chór si prostřednictvím neutrálních kostýmů udržoval distanci, jíž divákovi permanentně sděloval, že je účasten hry na tragedii Oidipova osudu. Neutrální kostým tak plnil funkci Brechtova zeizovacího efektu.

Ve výše vymezené škále typů kostýmů chóru, kterých bylo použito v inscenační praxi. OT, stojí neutrální kostýmy na půl cesty mezi kostýmy současnými a symbolickými.



Obr. č. 45 – foto z insc. OT

I. Baladi (2004)

(odkaz na Samuela Becketta a na původní inscenační praxi řeckého divadla klasické doby, počítající s vystupováním tří herců). V neposlední řadě vykazují parametry symbolizujících kostýmů chóru i gigantická batolata s plyšovým medvědem (výtvarná stylizace choreutů a náčelníka chóru) – dominantní prvek koncepce Oskarase Korsunovase (2005)²⁵², odvíjející se od freudistické interpretace OT.

Symbolizující kostýmy použili především Jan Antonín Pitínský (1998)²⁴⁸ ve folklorizujícím Oidipovi a Ivan Balad'a (2004)²⁴⁹, který zvolil chirurgické pláště nahrazující antické chitóny a oblékl „všechny bezbranně bosé do chirurgických plášťů, jimž svícení dodává krutou barvu krve, nebo šed' a čern, jimiž nás ušpiní život.“²⁵⁰ Dále můžeme označit za symbolizující také kostýmy, jimiž vybavil chór ve své koncepci režisér Prikotěnko (2003)²⁵¹, jenž nechal z korpusu všeobjímající látky vykukovat pouze hlavy tříčlenného chóru



Obr. č. 46 – foto z insc. OT O. Korsunovase (2005)

²⁴⁷ HULEC, Vladimír. Chudé divadlo z Českých Budějovic. *Mladá Fronta Dnes* 10. 5. 1994.

²⁴⁸ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, HaDivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

²⁴⁹ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a.

²⁵⁰ STEHLÍKOVÁ, Eva. Neuhýbat před poznáním. *Divadelní noviny* 13, 2004, č.4. , s. 6.

²⁵¹ *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) - Festival Divadlo Plzeň, představení 13. 9. 2003, režie Andrej Prikotěnko.

²⁵² *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase - Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, představení 14. 9. 2005, režie Oskaras Korsunovas.

Symbolizující kostýmy chóru se nesnaží o přiblížení děje Sofoklovy tragédie soudobému divákovi oblékáním choreutů do civilních kostýmů, jež by odpovídaly aktuálnímu způsobu odívání. Cílem jejich použití není ani imitace historických reálií antického Řecka. Bylo jich v uvedených inscenacích OT použito k otevření interpretace Sofoklovy tragédie jakoby zevnitř – z ní samotné – jakoby stála mimo prostor a čas svého vzniku a její nynější realizace. Režiséři těchto inscenací hledají ve svých koncepcích jistý univerzální klíč, spočívající v **odhalování archetypálních základů OT**, které spatřují v rituálních konotacích. Ty se pak ve svých pojetích snaží znovu oživit prostřednictvím jejich metaforických paralel, zakomponovaných do analogických rituálů a obrazů, vzatých z jiných sfér, než je inscenační tradice antické tragédie.

Pitínský nahrazuje antický rituál rituálem hornáckého folklóru, v intencích eseje Milana Kundery, včleněné do románu *Žert*, o kořenech moravského folklóru, a tedy o antické múzičnosti Moravské Hellas.²⁵³ Kostýmy chóru obsahují celou řadu folklorních prvků: zdobené kloboučky, vestičky, dlouhé zástěry, kokardy a holubičky, bělostné košile a úzké černé gatě zastrčené do vysokých bot. Pitínského folklorizující pojetí vzbudilo rozporuplné reakce. Většina recenzentů nesdílela názor Niny Vangeli, podle níž „kostýmy Jany Prekové jsou napůl lidovými kroji a jednání herců nás z arény přenáší často na náves. Motiv lidového soudu, očistný moment antického divadla, tu však funguje dál.“²⁵⁴

Balad'a činí z chóru sbor chirurgů - patologů, provádějící symbolickou vivisekci mrtvolného těla lidskosti, která se stala obětí otřesných následků morové epidemie dvacátého století - společenského zla fašismu, s jeho vyhlazovacími koncentračními tábory.²⁵⁵ Pohroma, jež zasáhla v minulém století celou Evropu, stejně jako kdysi Thébý mor.



Obr. č. 47 – foto z insc. OT
I. Baladi (2004)

Namísto antikizujících chitónů je Baladův chór oblečen do operatérských lékařských plášťů, včetně obličejových roušek a pokrývek hlavy. Vše je provedeno v unifikující rudé barvě, která asociuje nejen symbolické vyjádření krve obětí, ale také druhou společenskou epidemii, jež zachvátila Evropu a svět dvacátého století – komunismus s jeho gulagy a politickými procesy.

²⁵³ KRÍŽ, J.P.. Pitínský věnoval Oidipa i Moravě. *Právo* 16. 12. 1998.

²⁵⁴ VANGELI, Nina. Byl jednou jeden Oidipús. J. A. Pitínský inscenuje Sofokla. *Lidové noviny* 25. 2. 1999.

²⁵⁵ „...chór drží plynové masky, a když vysype obsah odřených kufrů na scénu, vrší se tu osvětímské hromady bot, hraček a brýlí.“ STEHLÍKOVÁ, Eva. Neuhýbat před poznáním. *Divadelní noviny* 13, 2004, č.4. , s. 6.

Balad'a dokázal prostřednictvím kostýmů a rituální scény genocidní likvidace v prologu tragédie otevřít ještě další vrstvy společenského zla skrývajících se v kořenech moderní civilizace. Od vykonstruovaných politických procesů vede přímá linie k inkvizičním procesům a honům na čarodějnice, které neskončily v době pobělohorské rekatolizace, ale nacházejí své snaživé pokračovatele i v druhé polovině dvacátého století, jako například útoky příslušníků Kukuluxklanu.



Obr. č. 48 – foto z insc. OT I. Baladi (2004)

kostýmním doplňkem se sbor patologů změnil v inkviziční tribunál.

Balad'a vyjádřil prostřednictvím kostýmů a hereckého gesta ještě jeden zásadní paradox civilizačního moru, který je do značné míry předznamenán již v Sofoklově textu – a sice fakt, že mezi obětí a pachatelem, viníkem a soudcem, byla a je pouze tenká hranice. Chóru stačí jedno gesto – přetáhnout si inkviziční kapuci nebo odhodit rituálně kufr svého materiálního bytí a vstoupit do genocidní smrti – aby se kolektivní těleso proměnilo ze soudců v oběti, v sebe sama trestající viníky bez viny. Mor, jak biologický, tak i civilizační si své oběti nevybírá, ale likviduje všechny, kdo se mu postaví do cesty...



Obr. č. 49 – foto z insc. OT A. Prikotěnka (2003)

Balad'ovi se podařilo shrnout všechny tyto projevy civilizačního moru do metaforického výrazu chóru v OT. Stačilo mu k tomu doplnit lékařské operační kostýmy patologů – jak příznačné: lékařů, kteří již neléčí, ale toliko zjišťují příčiny fatálního stavu úmrtí – špičatými kápemi přetaženými přes hlavu. Jediným

Prikotěnko nechává přes tříčlenný chór přehazovat rituální roucho písčité okrové barvy se třemi otvory pro hlavy jeho trojjediných představitelů. Chór tak působil dojmem hlasu znějícího uprostřed pouště, do níž jakoby byla zakleta duše Théb, usilující dovolat se svým zpěvem řeckých pravoslavných písní boží pomoci a milosrdenství.

Korsunovas v duchu uvedené freudistické koncepce přesouvá děj OT prostřednictvím kostýmů a scénografického řešení do Oidipova dětství. Sofoklův chór proměnil v bizarní skrumáž dětských postaviček s celohlavovými maskami, které bylo možno interpretovat buď jako gigantická batolata – hybridní děti, nebo jako obžvlé panenky - hračky. Náčelník chóru se proměnil v obrovitého medvěda – plyšového důvěrníka Oidipových traumat, majících



Obr. č. 50 – foto z insc. OT
O. Korsunovase (2005)

počátek v jeho dětství. Vzbudila –li Pitínského inscenace OT rozporuplné ohlasy, pak Korsunovasova se setkala přímo s nepříznivým přijetím. „Tato radikální a poněkud svévolná interpretace text neobohacovala, spíše znásilňovala a drtila omezujícími prostředky.“²⁵⁶

Na závěr obsáhlého exkurzu po diferenciaci kostýmů chóru se pokusme zodpovědět otázku: Co kostým chóru umožňuje? (Na co má vliv?)

Ponechme nyní stranou determinující vliv kostýmu chóru na jeho pohyblivost. Kostým umožňuje identifikaci chóru s divákem. Patrné je to především v aktualizujících inscenacích OT, v nichž jsou choreuti oblečeni do současných civilních oděvů - např. Pitínský, v jehož koncepci kombinující několik variant kostýmů slouží civilní oděv jako jednotící, zastřešující typ oblečení chóru. „Kusy civilních oděvů přitom stále upozorňují podvědomí, že jsme na divadle a že se hraje i o naši současnost.“²⁵⁷

Jan Antonín Pitínský se zase pokusil prostřednictvím kostýmu chóru otevřít nově **rituální funkci chóru**.

Kostým chóru rovněž dovoluje **akcentovat jeho transcendentní podstatu** – např. v inscenaci Andreje Prikotěnka.



Obr. č. 51 –
foto z insc. OT
K. H. Hilara
1932)

Nezanedbatelnou roli může kostým sehrát při **unifikaci chóru**. „Chór (pokud jeho text nebyl přejat do textů ostatních postav) přidělil Hilar jednotlivým osobám amalgamovaným do anonymity chóru uniformním černým oděvem, někde i tmou.“²⁵⁸ Kostým může též zdůrazňovat obřadnost jednání chóru, jako tomu bylo např. v Lohniského inscenaci z roku 1969: „všichni herci vystupují v kovově lesklých maskách (Vladimír Janoušek) a v kostýmech, zdůrazňujících vznešenost akce.“²⁵⁹

Kostýmy chóru se mohou stát v neposlední řadě **součástí dekorace**, jak tomu bylo v Ševčíkově plzeňské inscenaci z roku 1983. „V Ševčíkově inscenaci jsou masky (doslova) vystaveny jako možnost, totiž jako doplněk

²⁵⁶ VICENÍKOVÁ, Dora. Divadlo 2005 – nejasné „skóre“. *Literární noviny* 16, 2005, č. 39, s. 13.

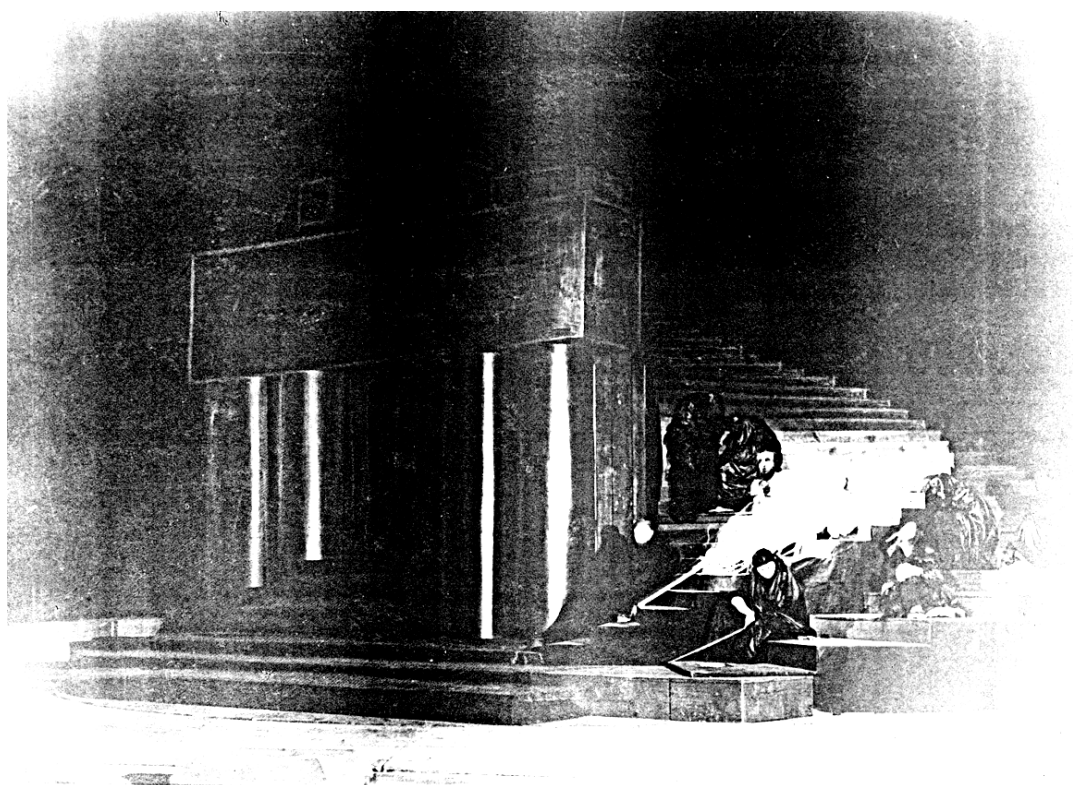
²⁵⁷ JENÍKOVÁ, Eva. Pitínského Oidipus hledá kořeny ve folkloru. *Zemské noviny Praha* 3. 3. 1999.

²⁵⁸ PAULÍK, Jan, Jaroslav. Sofokles. Král Oidipus. *Rozpravy Aventina* 7, 1931/32, č. ?, s.247.

²⁵⁹ OBST, Milan. Dva pokusy v antice. *Divadlo* 20, 1969, č.4, s. 5-10.

v paravánové řadě zavěšených kostýmů, clonicích divákovi výhled na jeviště před započetím hry; herci si pak rozebírají kostýmy a odklízují věšáky, masky však, bezpochyby záměrně a s nepatrnou dávkou nepřímé provokace, ponechávají nepoužité.²⁶⁰

Přes nedůslednost provedení můžeme za jednu z nejkomplexnějších koncepcí, řešících invenčním způsobem kostýmní pojetí chóru, označit interpretaci Pitínského s „kostýmy Jany Prekové, které spojují prvky moravského lidového folkloru s prvky světa moderního, fantastického i pseudoantického.“²⁶¹ Pitínský ve své inscenaci kombinoval prvky civilních kostýmů se symbolickým zapojením folklóru (byť nefungujícím, protože pouze ornamentálním) a začleňováním elementárních prvků nahoty. Nejprínosnější je však na Pitínského koncepci prolnutí antického mýtu nejen do prvků folklorního rituálu, ale právě proměna choreutů v herce – civilní bytosti vystupující ze svých rolí a pozorující závěr Oidipova příběhu z pozice diváka majícího nad situací patřičný nadhled. Chór se „postupně vracel do své civilní polohy a připomínal zevlující herce, přihlížející Oidipově tragédii.“²⁶²



Obr. č. 52 – foto z insc. OT K. H. Hilara (1932)

²⁶⁰ LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 9, 1984, č.14, s. 316.

²⁶¹ cas. Brněnské HaDivadlo se představilo v Praze inscenací Král Oidipús. *Lidové noviny* 17. 2. 1999.

²⁶² POLCAROVÁ, Simona. Král Oidipus nepostrádal špetku folkloru. *Jihomoravský den* 10. 11. 1998.

7. Masky chóru

Přestože masky stojí na počátku inscenační tradice klasické řecké tragédie, v režijních koncepcích OT **na jevištích českého divadla se s nimi setkáváme jen výjimečně**. Milan Lukeš se v roce 1984 nad důvodem sporého výskytu masek v inscenacích antických tragédií na českých jevištích zamýšlel při rozboru hned tří soudobých nastudování OT (Aloise Hajdy²⁶³, Jana Grossmanna²⁶⁴ a Oty Ševčíka²⁶⁵) a dospěl k závěru, že užití masky „může tu být vhodným východiskem. Ve vztahu k divákovi působí maska jako silně příznakový prostředek, zcela už odříznutý od vědomí jeho původní funkce. Ve vztahu k modernímu herci je aktem kastačním, eliminujícím hercovu tvář a její mimický výraz, s následně deprimujícím účinem na vnitřní výrazové prostředky. Postiženy jsou obě tendence, do kterých se novodobé herectví větví: jak tendence "reprezentační", která i k obecnému typu míří přes zvláštní a konkrétní, tak tendence "expresivní", favorizující neopakovatelnou, "autorskou" jedinečnost herecké osobnosti - pro tuto tendenci (...) stává se už maskující líčení, neřku-li maska, praktikou stěží přijatelnou.“²⁶⁶



Obr. č. 53 – foto z insc. OT O. Ševčíka (1983)

²⁶³ *Oidipus – Antigona*. Státní divadlo Brno, prem. 25. 5. 1984, režie Alois Hajda.

²⁶⁴ *Oidipus*. Divadlo S.K. Neumanna Praha, prem. 17. 1. 1984, režie Jan Grossman.

²⁶⁵ *Oidipus vladař*. Divadlo J.K.Tyla - ALFA Plzeň, prem. 19. 11. 1983, režie Oto Ševčík.

²⁶⁶ LUKEŠ, Milan. *Oidipus, náš předek*. *Scéna* 9, 1984, č.14, s.3.

V podobě specifického výtvarného artefaktu zakrývajícího větší část obličeje jednotlivých členů chóru poprvé použil masky až v roce 1969 Václav Lohniský v DSKN.²⁶⁷ Do té doby jsme na českých scénách mohli zaznamenat pouze ojedinělý výskyt **masky chóru** v podobě líčidla naneseného na hercovu tvář, za účelem vytvoření signifikantní stylizace



Obr. č. 54 – foto z insc. OT J. Frejky (1928)

výrazu jeho obličeje. Stalo se tak ve Frejkově inscenaci OT z roku 1928,²⁶⁸ v níž chór vystupoval v podobě pitvorných postav parazitujících červených břicháčů, jejichž kostým jim groteskně deformoval těla a celkový sarkasticky parodický výraz byl doplněn nalíčením obličeje do podoby **šklebící se klaunské masky**.

Výtvarná stylizace tváří herců byla natolik razantní, že je dokázala zbavit i jejich pohlavní polarity. Výsledná podoba bizarního výrazu byla označena za bezpohlavní masku.²⁶⁹ Představitelé chóru dokázali podržet základní mimické gesto v takové míře strnulosti, až recenzenti dospěli k závěru, že „tvářím herců v Dada je dána líčidlem maska téměř nehybná“.²⁷⁰



Obr. č. 55 – foto z insc. OT V. Martince (1994)

S maskou chóru v podobě líčidla pracoval pak už jen režisér Martinec v inscenaci OT v divadle M.²⁷¹ Na rozdíl od Frejkova pojetí líčidlové masky jako prostředku k podržení jednoho základního mimického gesta, kterým karikoval tváře choreutů do klaunského šklebu, vycházel Martinec z **abstrahující funkce neutrálního bílého líčení celého obličeje**. Takto

nalíčené tváře představitelů chóru na jedné straně tlumily individuální rysy obličejů jednotlivých herců a spojovaly je do unifikovaného tělesa chóru. Na druhé straně právě takovéto řešení otevíralo možnost variabilní proměnlivosti choreutů do jiných postav, na základě principu permanentní transformace chóru.

Potlačením možností detailní mimické charakteristiky postav se stává dominantním vyjadřovacím prostředkem hereckého projevu stylizovaný pohyb a hlasová charakteristika. Neutrální, bíle nalíčená tvář působila v Martincově inscenaci jako bílý, nepopsaný list papíru, na nějž může být vykreslen libovolný počet mimických výrazů tváře.

²⁶⁷ *Oidipus vladař*. Divadlo S.K. Neumanna Praha, prem. 14. 2. 1969, režie Václav Lohniský.

²⁶⁸ *Král Oidipus*, Divadlo DADA Praha, prem. 11. 4. 1928, režie Jiří Frejka.

²⁶⁹ M.M. (Marie MAJEROVÁ). Dada. *Rudé právo* 13. 4. 1928.

²⁷⁰ I.F.. Sofokles, Hans Sachs a Reverdy v Dada. *Národní osvobození* 13. 4. 1928.

²⁷¹ *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26. 2. 1994, režie Václav Martinec.



Obr. č. 56 – foto z insc. OT A. Schwarze (1914)

představeních rušivým dojmem, byť byli za svou upjatou snahu v dobových ohlasech chváleni²⁷³ „Sbor měl v sobě cosi podmaňujícího. Působil, hrál věru velmi stylově. Jen bych si přál, aby mladá těla starců nebyla prozrazována známkami, jež možno pouhým zaprášením – zmírniti a přizpůsobiti masce.“²⁷⁴



Obr. č. 57 – foto z insc. OT
V. Martince (2004)

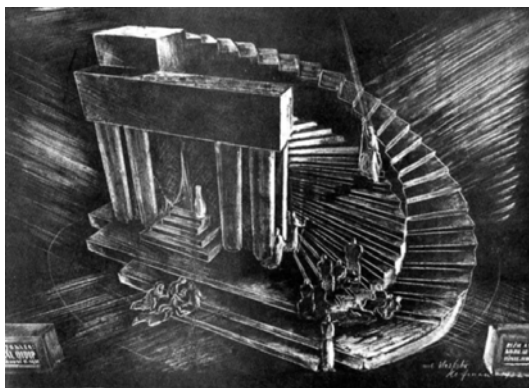
s ním v rámci inscenace dále nepracuje a nedochází k vytváření dalších významů a souvztažností. Poskytuje divákům pouze bazální informaci, že se před jejich zraky odehrává blíže nespecifikovaný rituál. Jeví se být tudíž samoučelným, byť v některých studiích bývá interpretace OT dávana do souvislosti s obrazcem spirály. (Vyskytuje se například i u Maxe Frische v *Homo Faber* a je přítomna také v Hilarově spirálovitě řešeném schodišti.)

²⁷² *Oidipus. Divadlo umění Praha, prem. 7. 5. a 8. 5. 1914, režie A. Schwarz.*

²⁷³ Náčelníci choru i oba staří poslové se zdarem snažili se vyjadřovat jak třaslavou starobu, tak svůj dojatý, nebo poplašený cit. sine. Král Oidipus. *Divadlo Umění. Čas* 12. 5. 1914.

²⁷⁴ r: *Divadlo Umění. Hlas národa* 8. 5. 1914.

²⁷⁵ „Mrazivý pocit neodvratitelnosti kletby vysílají nadto do hlediště barvou pomazané tváře hrdinů a pomalovaná těla sboru“. JUNGMANOVÁ, Lenka. *Oidipús na dvě doby. Literární noviny* 10, 1999, č. 10, s. 12.



Obr. č. 58 – foto z insc. OT K. H. Hilara (1932)

Lícidlová maska však může posloužit ještě k zobrazení stigmat morové epidemie, jíž byly zachváceny Théby. V české inscenační praxi se zobrazení morových hlíz líčením ve tvářích herců doposud nevyskytlo, ale citlivě jej využil slovenský režisér Vajdička v bratislavské inscenaci OT,²⁷⁶ v níž měli herci na tvářích a hrdle několik, lícidlem vytvořených, modrošedých skvrn.

V kontextu českého divadla se rozhodl pro **zobrazení morové nákazy** ve formě pevné obličejové škrabošky Václav Martinec v inscenaci Malého vinohradského divadla.²⁷⁷ Jednalo se o bílé kaširované masky zakrývající sotva polovinu obličeje, které měly celistvý tvar pouze kolem očí, ale na tvářích již přecházely do poničených cárů, z nichž zbyly jen nesouvislé otrhané zbytky. Byť byli všichni choreuti vybaveni unifikujícími morovými škraboškami, přesto nesla každá z nich jiný stupeň poničení – možný poukaz na různé stádium rozpadu morem zasažených těl.



Obr. č. 59 – foto z insc. OT I. Misaře (1991)

Na infekci morovou nákazou odkazovaly rovněž **celohlavové masky** v Misařově inscenaci OT.²⁷⁸ Jednotliví členové chóru měli omotány obvazem celé hlavy, s výjimkou otvorů pro oči, nos a ústa. Takto pojatá celohlavová maska jednak evokovala představu mokvajících hlíz pod ochrannou vrstvou

²⁷⁶ *Vládce Oidipus*. Slovenské národné divadlo Bratislava, prem. 17. 10. 2001, režie Lubomír Vajdička.

²⁷⁷ *Oidipus vladař*. Malé Vinohradské divadlo v Nosticově divadle, prem. 22. 11. 2004, režie Václav Martinec.

²⁷⁸ *Oidipus Vladař*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 19. 10. 1991, režie Ivan Misař.



Obr. č. 60 – foto z insc. *OT O.* Korsunovase

hračku – důvěrníka jeho traumat. Obří celohlavové masky deformovaly tělesné proporce herců a sloužily k přetavení Sofoklovy tragédie do bizarní stylizace psychoanalytického dětského hřiště.



Obr. č. 61 – foto z insc. *OT O.* Korsunovase

transformovány infantilní stylizací do podoby traumatizujícího dětského snu. Chór se jejich prostřednictvím proměnil v obludné fantomy Oidipovy psýchy zasažené komplexem viny.



Obr. č. 62 – foto z insc. *OT O.* Korsunovase

zůstal současnému divákovi nejasný.²⁸⁰

Zcela odlišný význam i formu zpracování měly celohlavové masky v hostující inscenaci Oskarase Korsunovase.²⁷⁹ Chór byl jimi stylizován do podoby **gigantických batolat**, či hybridních panenek v duchu freudistické interpretace Korsunasovy koncepce OT. Náčelník chóru byl dokonce proměněn v naddimenzovaného plyšového medvěda, který měřil přes tři metry – Oidipovu

Kromě dětských maxihlaviček nasadil Korsunovas představitelům chóru také **zvířecí masky**, které byly prostoupeny infantilní stylizací, stejně jako výše uváděné obří hlavy. Chóru tak byla nasazením celoobličejové masky přisouzena podoba tu sboru nevidomých Mickeymoušů, ondy zase myšky či prasečího rypáčku. Zoologické rysy Korsunovasových masek byly

Problematické na jejich použití nebylo jejich nepřirozené, vpravdě až fantasmagorické zbarvení, ale nesourodost s vlastním obsahem Sofoklovy tragédie. Dalo by se říci, že Korsunovas nasadil OT masku své vykonstruované koncepce, která Sofoklovi nesesedla. Byla mu příliš těsná a dusila ho. „Důmyslný systém, podle kterého zvířecí masky korespondují s antickou mytologií,

²⁷⁹ *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase - Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, představení 14. 9. 2005, režie Oskaras Korsunovas.

²⁸⁰ ČECHOVSKÁ, Magdalena. Divadelní fata morgana uprostřed Plzně. *Hospodářské noviny* 19. 9. 2005.

Naopak jasné konotace evokovaly v divácích masky, jimiž vybavil chór ve zlínské inscenaci OT Ivan Balad'a – **plynové masky a chirurgické roušky**. Chór držel v rukou napřažených k Oidipovi plynové masky, coby symbol své ztracené tváře sociální jistoty, jako prostředek své ochrany. Nejsou to masky, za nimiž by chór skrýval svou tvář, plynové masky jasně poukazují na zachvácení morovou infekcí, před níž se musí chránit, a zároveň jsou výzvou k Oidipovi, že je od něj očekáváno převzetí a naplnění této ochranné funkce.



Obr. č. 63 – foto z insc. OT
I. Baladi (2004)

inscenační tradici používání masek, nýbrž také vůči tradiční interpretaci obsahu OT. Nebyly koloritem, nebo ilustrací, ale **metaforou**, která v sobě ukrývala klíč k interpretaci režijní koncepce OT.



Obr. č. 64 – foto z insc. OT
O. Korsunovase (2005)

Divákově empirické zkušenosti důvěrně známý obraz–pojem byl nečekaně včleněn do nezvyklých souvislostí (hybridní hlavičky panenek byly nasazeny na ramena racionálně reflektujícího chóru, chirurgické roušky s otvorem na ústa nezakrývaly tváře operujících lékařů, ale choreutů v antické tragedii atd.). Způsob, jakým nabyla známá podoba klasické antické masky nečekané výtvarné podoby, **významově vyprázdněná forma** mohla nabídnout nový, aktuální obsah – disneyovská zvířátka otevírala cestu freudovské psychoanalýze a plynové masky historickému politiku dvacátého století.²⁸¹

Chór byl symbolickými maskami proměněn v atypické bytosti, pozbývající rysy své lidské přirozenosti, jako by tím bylo poukazováno k degradující deformaci člověka a lidské společnosti, k níž došlo v průběhu dvacátého století. Především Balad'ovy masky kladly divákovi otázku, jaký má (a zda vůbec má) smysl zabývat se individuálním osudem jednoho člověka-Oidipa, když v průběhu dvacátého století bylo v celosvětových válkách

²⁸¹ „chór drží plynové masky, a když vysype obsah odřené kufry na scénu, vrší se tu osvětí hromady bot.“ STEHLÍKOVÁ, Eva. Neuhýbat před poznáním. *Divadelní noviny* 13, 2004, č.4. , s. 6.

a koncentračních táborech vyvražděno tolik lidí, že hodnota lidského života nabyla v daném kontextu takřka nulových hodnot.

Korsunovasovy masky můžeme zároveň označit nejen za symbolické, ale také za **postmoderní**. Masky nevidomých mickeymousíků jsou jasnou citací postavičky Disneyových kreslených grotesek jako symbolu masové popkultury pro děti, v daném případě navíc sériově (warholovsky) zmnožených na celý sbor, který je zase zpětně stigmatizován Oidipovou slepotou. Korsunovas tak vytváří prostřednictvím masek postmoderní koláž nesourodých druhů a žánrů (divadla s animovaným filmem, tragédie s groteskou apod.).

Odlišným způsobem vybavil chór zvířecími maskami v libeňské inscenaci OT Jan Grossmann v roce 1983. Nevytvářel jimi složitou paralelu k antické mytologii, ale použil je k **evokování karnevalové atmosféry v době moru**, známé ze středověku. Chór se objevil ve zvířecích maskách pouze na samém počátku hry „v groteskním bakchickém reji“.²⁸² Motivace k aplikaci zvířecích masek nevyplývala z poetiky inscenace, ale z potřeby zobrazení děje – Milan Lukeš ji označil za realistickou.²⁸³

Dílejší použití maskovaného chóru pouze v prologu OT, k navození atmosféry moru, bez další aplikace masek v průběhu inscenace, bylo zjevně příznačným rysem práce s maskou i v dalších inscenacích OT v první polovině osmdesátých let. Kromě Grossmana tak učinil například i Oto Ševčík v Plzni, anebo Alois Hajda v Brně. Zdá se, jakoby v soudobém společenském kontextu cítili inscenátoři **potřebu strhávání masek** z tváří představitelů hlasu obce.

Nejmarkantněji je to znát v Ševčíkově inscenaci, v níž jsou „masky (doslova) vystaveny jako možnost, totiž jako doplněk v paravánové řadě zavěšených kostýmů, clonících divákovi výhled na jeviště před započítím hry; herci si pak rozebírají kostýmy a odklízují věšáky, masky však, bezpochyby záměrně a s nepatrnou dávkou nepřímé provokace, ponechávají **nepoužité** (...). Členové chóru zůstávají (...) nelíčení – rozumím-li dobře, i v přeneseném smyslu toho slova, dávající tak najevo, že zůstávají mimo role, tak trochu vně jeho historického času, nicméně jako pozorovatelé a účastníci starého příběhu.“²⁸⁴

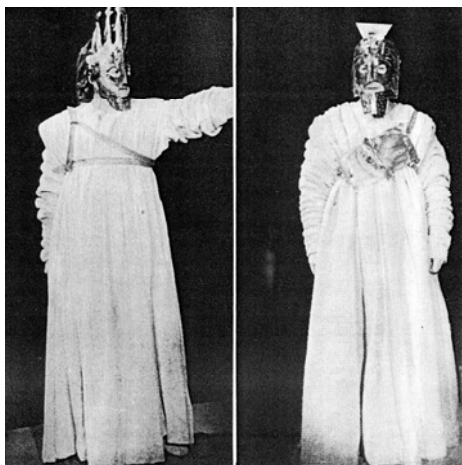
Alois Hajda se k použití maskovaného chóru kromě prologu ještě několikrát sporadicky vrací. Návraty mají **ráz citátu** ze starého pramene, „po němž se dále vypravuje ve zmodernizovaném slohu“.²⁸⁵

²⁸² LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. Scéna 9, 1984, č.14, s.3.

²⁸³ Op. cit.

²⁸⁴ LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. Scéna 9, 1984, č.14, s.3.

²⁸⁵ Op. cit.



Obr. č. 65 – foto z insc. OT V. Lohniského (1969)

V rozsahu celé inscenace aplikoval masky chóru pouze Václav Lohniský v DSKN v roce 1969, který svěřil zcela mimořádnou roli „železným, zlatočerným maskám, zachycujícím s expresionistickou výrazností základní rysy jednotlivých charakterů.“²⁸⁶ V maskách vystupoval nejen sbor, ale všechny postavy Sofoklovy tragédie. Sochař Vladimír Janoušek pro inscenaci navrhl a vytěpal celkem 36 **kovových celoobličejových masek**.

V Lohniského koncepci bylo **maskám přisouzeno centrální postavení**. Nebyly pouhým antickým ornamentem na lemu inscenace. Zároveň však nebyly prostoupeny ani symbolickým významem, jako tomu bylo v inscenacích Baladi, či Korsunovase. Masky byly maskami ve smyslu základního stylového prostředku inscenace. Zásadním způsobem se podílely nejen na její vizuální podobě, ale určovaly také způsob hereckého ztvárnění postav a v neposlední řadě též posouvaly inscenaci k jejímu interpretačnímu záměru – přenesení Oidipova příběhu „na rozhraní reality a mýtu.“²⁸⁷ V Lohniského pojetí měl být OT podán jako očištný rituální obřad antické obce.



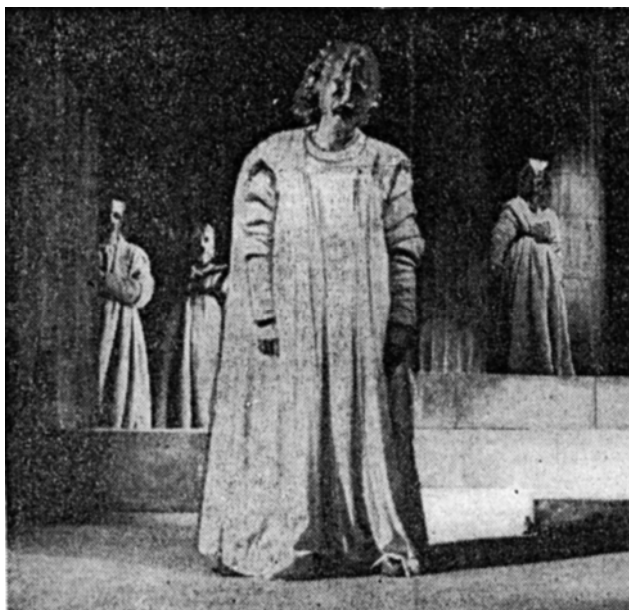
Obr. č. 66 – foto z insc. OT V. Lohniského (1969)

Režisér byl zjevně veden snahou o znovuoobnovení autentické síly upřímného patosu, jímž jsou prostoupeny verše Sofoklova OT. Lohniský si byl vědom, že chce-li rozeznít verše chóru a vůbec všech postav tragédie patosem, musí potlačit drobnokresbu hereckého projevu nejen v gestech, ale především v mimice. Rozhodl se proto skrýt hercům jejich tvář a vybavit je pouze hlasem doprovázeným gestikulací těla. Herci byli přinuceni **změnit hereckou techniku**. „Studujeme Oidipa v maskách, které nám očistí základní lidské situace, o něž jde především, od psychologické kresby a citového vzrušení“²⁸⁸

²⁸⁶ ČERNÝ, František. Na pomezí mýtu a reality. *Rudé právo* 7. 3. 1969.

²⁸⁷ Op. cit.

²⁸⁸ ŠT. Oidipus v maskách aneb O hledání pravdy. *Večerní Praha* 13. 2. 1969.



Obr. č. 67 – foto z insc. OT V. Lohniského (1969)

Vedle **unifikačního charakteru**, který byl chóru nasazením masek určen, dodávaly mu Janouškovy masky navíc ještě rituální a magický ráz. Zlatočerné **kovové masky** odhalovaly v chóru **prvek mytické nadpřirozenosti** jak formou, tak i materiálem zpracování. Tradiční představa bílé kaširované masky by i s expresivním mimickým výrazem asociovala spíše projekci přízraků z hlubin lidského nevědomí, než přítomnost mytické osoby na scéně.

Masky chóru v Lohniského inscenaci nabývají svých významů zejména díky faktu, že jsou maskami vybaveny všechny postavy tragédie. Obdobně se projevuje funkčnost masek i v Krejčově koncepci OT Krejča vybavil chór „pouhými“ **čelovými polomaskami**, které se samy o sobě zdají být jen stylovými ornamenty. Čelová polomaska nezakrývá ani oči, ani tváře, takže nijak nebrání choreutům doprovodit svůj mluvený projev mimickým výrazem obličeje.



Obr. č. 68 – foto z insc. OT O. Krejči (1971)

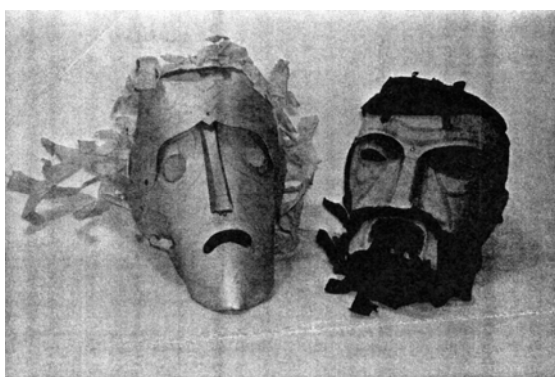
Masky chóru v Krejčově koncepci je ovšem třeba vnímat v kontextu masek, jimiž zahalil téměř celé obličeje hlavních postav. Nezakryta zůstávají jen ústa a brada protagonistů. Proč Krejča volil tuto **disproporční variantu**? Dalo by se předpokládat, že individuální rysy budou vykazovat spíše představitele hlavních postav, na rozdíl od anonymního chóru. Vzhledem ke koncepční práci Otomara Krejči s maskami v dalších inscenacích Divadla za branou²⁸⁹ můžeme vysledovat souvislost v takto postavené situaci, že se režisér rozhodl vyjádřit míru ztráty individuálních rysů postav, danou přijímáním sociální role (persony), již je v případě Oidipa

²⁸⁹ RAPOŠ, G.. Krejčova inscenácia antických tragédií. *Práca* 9. 3. 1971.



Obr. č. 69 – foto z insc. *OT O. Krejči* (1971)

v roce 1944 Jan Malík, když hodlal masky použít ve výtvarném zpracování tváří loutek v nakonec nerealizované inscenaci se spodovými loutkami. Došlo by tak k zajímavému jevu, při němž by loutky, které samy o sobě vykazují určité rysy masky²⁹⁰, byly navíc jakoby duplicitně vybaveny vlastní maskou. Jednalo by se o **zvláštní případ metamasky**.



Obr. č. 70 – foto z insc. *OT J. Malíka* (1944)

nehybnost jejich tváří a zmocněný hlas vzbuzují dojem antických herců.”²⁹¹

Otázkou zůstává, jakého funkčního využití by byl Malík schopen prostřednictvím zdvojené masky dosáhnout. Šlo-li by mu toliko o vyjádření obecné příznačnosti antického divadla, anebo zda by se prostřednictvím metamasek mohlo proniknout k hlubší interpretaci

funkce vladaře, na úkor potlačení vlastní osobnosti. Vladař je nucen státnickou povinností oprošťovat se ve svých rozhodnutích od osobních přání a tužeb. Oidipus tak ukrývá za maskou vladaře tvář Oidipa člověka. Jinak je na tom chór. Ten si může dovolit ponechat si svou tvář, jelikož je do příběhu antické tragédie včleněn toliko olemováním horní části obličeje **čelovou polomaskou**, jako komentátor dění. Chór není bez masky, protože není vně příběhu, mimo zůstává pouze divák, jehož tvář by měla zůstat (v přeneseném významu) odhalena i po skončení představení.

S velmi pozoruhodným záměrem přišel

Již ve třicátých letech minulého století Jindřich Veselý upozorňoval na vztah mezi původní maskou řeckého divadla a výrazem loutky. „Ztrnulostí tváře a hlasem nepoměrně silnějším k velikosti postavy antický herec připomínal - loutku. (...) Evropské drama odložilo masku kultovým tradicionalismem udržovanou, ale loutky se narodily s maskou;

²⁹⁰ Recenzenti dříve používali pojmu maska v přeneseném významu pro označení výrazu tváře loutek. „Masky dřevěných herců byly pěkně upraveny a přizpůsobeny, takže i "ličení" odpovídalo hře.“ JH.. Sofokleův Král Oidipus v loutkovém divadle. *Věstník sokolský* 34, 1932, č. 21, s. ?.

²⁹¹ VESELÝ, Jindřich. „Jak moderní dědičky antických herců prováděly antické hry“. In *Otisk* 39. výročí. *Zprávy čsl. Gymnázia v Praze XII. Za školní rok 1932/33*.

Sofoklova chóru. Podstata masky spočívá v naplňování dvou vzájemně se prostupujících funkcí: na jedné straně se zakrývá individuální podoba a na druhé straně je s nasazením masky přijímána jiná identita (buď individualizující, nebo unifikující).

V případě masek je třeba řešit otázku, nasazuje-li si je postava a nebo herec! Každá z obou variant v sobě zahrnuje jiné významy. Ještě větší interpretační komplikace by nastala při aplikaci loutkové metamasky, protože není jasné, zda a jakou měrou by se podílela jedna každá z vrstev metamasky (výraz loutky a vlastní maska) na významové dichotomii individualizace a unifikace. Otevírá se tím složitý problém, jehož řešení přesahuje hranice tématu této práce.

Maska chóru může plnit celou řadu funkcí a brát na sebe bezpočet podob, ale základní přínos pro inscenaci byl odhalen už v řeckém divadle klasické doby, v němž „nešlo o paralelu, ale o polaritu dojmů. Proto byla zcela neproměnná tvář a nepohyblivá maska antického herce vhodným doprovodem textu... Požitek divadelního vnímání vzniká vždy na základě rozporu mezi představou a skutečností... Divadelní vnímání se uskutečňuje tím, že se rozpor překonává, že se protiklad představy a skutečnosti sjednocuje v divákově interpretaci..." ²⁹²

Přestože se masky chóru v inscenační praxi českého divadla vyskytují jen sporadicky, můžeme konstatovat, že pokaždé, když jich bylo užito, došlo k výraznému interpretačnímu dopadu na celou inscenaci OT V některých případech se masky chóru staly přímo interpretačním klíčem režijní koncepce (Lohniský 1969, Korsunovas 2005).

²⁹² JUST, Vladimír. Oidipús redivivus (I). *Literární noviny* 7, 1996, č. 11, s. 14.

8. Pohybová složka chóru

Pohybová složka chóru řeší otázku, zda **má chór tančit nebo být statický**. Zda má používat formu stylizovaného pohybu, či zůstat v rovině realisticky popisného vyjadřování. Pohybová složka si rovněž všímá toho, **jakých chór používá gest**. (Pitínského tzv. rozkladné gesto²⁹³, které se nachází v náznaku i u Martince.) Zásadní otázkou, kterou musí inscenátor v souvislosti s pohybovou složkou chóru vyřešit je fakt, zda bude uvnitř tělesa chóru vytvořena **samostatná mimující nebo taneční skupina** (balet), jíž bude svěřena pohybová stránka vyjadřovacího projevu chóru, nebo zda bude rozpohybován celý sbor. Inscenační praxe OT na jevišti českého divadla ukazuje, že pro úspěšné zvládnutí pohybové složky chóru je nezbytná účast choreografa.

Se stylizovaným pohybem chóru v inscenacích OT nejvíce pracovali Jan Antonín Pitínský²⁹⁴, Václav Martinec²⁹⁵ a Ivan Balad'a²⁹⁶.

Pitínský se pokusil „otevřít“ antickou tragédii dnešnímu divákovi rituálním klíčem jiných kultur. Vedle hornáckého folklóru použil také **inscenačních principů orientálního divadla**. Pitínského chór provádí celou řadu symbolických gest, od **ozvučného dupání nohou**, jež známe z japonského divadla Nó, přes jemná **detailní gesta** vytvářená pouhým zvednutím prstů na ruce, která jsou sice nositeli složitých znakových sdělení, ale současný divák je není schopen dešifrovat v plné hloubce jejich významu, po složitou konfiguraci tzv. rozkladných gest.

Děje se tak například hned v úvodní scéně, v níž chór **snově zpomalenými pohyby** vstupuje do scénického prostoru zahrnujícího řadu **rituálních konotací**, aby probudil tajemným zaklínáním postavy Oidipa a Iokasty k životu. Nejprve si členové chóru zuli boty a do rituálního čtverce vstoupili bosýma nohama. Poté rozhazovali kolem sebe plnými hrstmi

²⁹³ Jedná se o typický prvek Pitínského režie skládající význam jednoho gesta z fragmentů fyzické akce ostatních postav: „postavy se vzájemně prakticky nedotýkají, a to ani ve chvílích fyzických střetů. I rvačky (...) jsou vědomě odhmotněny a pojaty jako vizuálně stylizovaná série ran přicházejících „od nikoho a odnikud“ (...) Toto pojetí (...) vytváří z postav osamělé poutníky, kteří se potýkají spíše se sebou samými a s blíže neurčenými nadosobními silami, než s jinými lidmi.“ JANOUŠEK, Pavel. Jiná Markéta Lazarová. *Divadelní noviny* 11, 2002, č.7, s. 5.

²⁹⁴ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, HaDivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

²⁹⁵ *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26. 2. 1994, režie Václav Martinec.

²⁹⁶ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a.

zrna obilí. Vše činili zpomalenými pohyby symbolického, leč nedešifrovatelného rázu a mluvčí chóru se tleskal do stehů prudkým připažením rukou.

Již v úvodní scéně je znát rituální půdorys celé inscenace. Pitínský čerpá inspiraci evidentně z více zdrojů. Vedle orientálního divadla je jím také jakýsi „divošský“, či **rituál** – vzdechy, rytmické dýchání, pohyb v kruhu, tělesnost, prvky nahoty, barevné líčení obličeje a těla. Chór např. vytváří kruh uprostřed rituálního čtverce hracího prostoru, klečí a poplácává se po ramenou v pevném sevření a synchronizovaně rytmicky dýchá a deklamuje.

Pitínský pohybovou složku chóru **výtvarně stylizuje**. Ve strnulých pozicích připomínají členové chóru odkaz antických soch. V rituálním prostoru se pak chór pohybuje v přesně daných konfiguracích. Taneční kreace, gesta rukou, držení hlavy a těla formovala pevná ruka choreografa. Nejde však o spartakiádní či všesokolskou prostnou. Pohyby chóru slouží k vyjádření emocí. Mají dramatický výraz: ať jde o snově zpomalené kroky, či chaotický běh, vždy se chór pohybuje rytmicky a synchronizovaně, byť se jednotliví členové ocitají v **kontrapunktických konfiguracích** – tj. každý dělá něco jiného, často protichůdného, ale vzájemně do sebe všechno dění zapadá.

Koncepční práce s pohybovou složkou chóru umožňuje Pitínskému využít pohybovou kreativitu chóru k vytváření **mizanscén znakové podstaty**. V jedné z nich například stojí proti sobě dva mladíci z chóru s napřaženými rukama, čímž vytvářejí jakousi pomyslnou bránu, zatímco třetí člen chóru váhá, zda a kudy má mezi nimi projít. Uvedený příklad může pak divák interpretovat buď jako obraz Oidipa stojícího před hádankou Sfingy, nebo jako projekci jeho vzpomínek.

Jindy se zase postava vydělená z chóru, s rudým cípem přes oči, počne křečovitě svíjet, jakoby ovládána nepatrnými gesty Oidipových prstů na pravé ruce. Tato mizanscéna zjevně předjímá obraz Oidipova tušeného konce, tj. jeho oslepení, které bude důsledkem Oidipovy samolibé domýšlivosti.

Pohybová akce chóru se tak může proměnit v symbolický obraz Oidipova psychického stavu. **Chaos v Oidipově nitru** vyjadřuje chór nejzřetelněji ve scéně Oidipova oslepení. Členové chóru si přetahují přes obličej černé roušky, tleskají se do stehů, nadskakují ve stále zběsilejším tempu. Jejich pohyby postupně přerůstají v dupání a běh na místě a vpřed a vzad. Dosud pohybově a rytmicky synchronizované počínání chóru se vymkne svému řádu a ústí v naprostý chaos, který s sebou strhává i dosud platnou konvenci divadelního představení.

V Pitínského inscenaci Sofoklova OT je patrná silná znakovost jejich složek, včetně pohybové. Nejvýrazněji se to projevuje v tzv. **rozkladném gestu**, typickém pro Pitínského režii. Herecká akce je strukturalisticky rozkládána do více složek. Oidipus např. vede na

imaginárním lase vyslýchaného pastýře, chór „hraje“ rozloženě (na dálku) bití Kreonta Oidipem. (Oidipus – předvádí gesta dopadajících ran, Kreón - sténá, aniž by mezi nimi došlo k fyzickému kontaktu). Vše je rytmizováno a synchronizováno. V kombinaci s deklamací textu je tak docíleno názorné ilustrace emočního rozpoložení Oidipa a zřetelně poukázáno na vnitřní sepětí chóru s obrazem Oidipova nitra.



Obr. č. 71 – foto z insc. OT V. Martince (1994)

Odlišným způsobem rozvinul pohybovou složku chóru v inscenaci OT v divadle M Václav Martinec.²⁹⁷ V jeho pojetí vycházel **symbolicky stylizovaný pohyb chóru z rytmu voicebandové deklamace**. Pohyb chóru byl zároveň podmíněn principem permanentní transformace, jejímž prostřednictvím se z tělesa

chóru vydělovaly jednotlivé postavy Sofoklovy tragedie. Stačilo jim k tomu uchopení symbolické rekvizity: Oidipus toho dosáhl převzetím náznakové makety globu, Kreón dotekem pergamenu s věštbou, Teiresias se vydělil z chóru rekvizitou dřevěné hole, kterou pak používal jednak jako stařeckou oporu, ale zároveň jako slepeckou hůl.

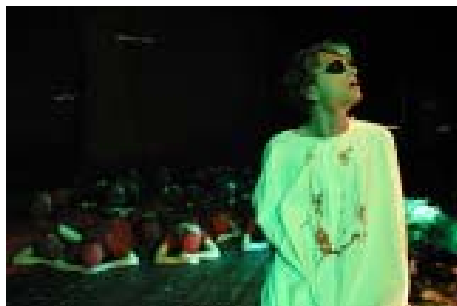
Symbolická rekvizita nesloužila choreutům pouze k jednorázovému vydělení se z chóru, ale bylo s ní nadále pracováno. Oidipus sebere při hádce Teiresiovi hůl slepce a Teiresias hraje, že bez ní nevidí. Teiresias se však chopí pergamenu věštby, s nímž je opět vidoucí. Oidipus atakuje Teiresia holí. Svírá jej do ní, míří na něj holí jako oštěpem. Nakonec Teiresias zabodne svou věšteckou - slepeckou hůl do země těsně před první řadou diváků.

Martinec dokázal prostřednictvím symbolického gesta odhalit v pohybové složce chóru i její magickou funkci. Oidipus například zaklíná Teiresia pergamenem úderem do čela, do prsou a do břicha. V jiné situaci Teiresias složí prsty a dlaně rukou do jakéhosi magického průzoru božího vědoucího oka. Náhle vidoucí Teiresias pak zatlačí tímto gestem za sípavého šepotu Oidipa až k zemi.

Martinec využíval pohybové složky chóru k rozhrávání **pantomimických mizanscén**, odvíjejících se od práce se symbolickou rekvizitou. Chór tak vnášel do inscenace **transcendentní rovinu**. Martincova snaha je patrná již v úvodním vzývání antického božstva. Chór se svíjí po zemi a předává si navzájem symbolický globus. Přitom zpívá – recituje invokace Apollóna, Athény... Obchází kolem praktikáblu jako kolem oltáře. Choreuti se přeskupují

²⁹⁷ *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26. 2. 1994, režie Václav Martinec.

v různých konfiguracích a neustále třímají v rukou globus, jakoby nesli obětní dar. Po celou dobu se chór svíjí, kroutí, zvedá se a napřimuje a znovu víří unášen rytmem deklamovaného slova. Pozvolna se z chóru vydělí představitel Oidipa tím, že si v rukou ponechá glóbus a vystoupí s ním na praktikábl - oltář.



Obr. č. 72 – foto z insc. OT I. Baladi (2004)

Používání **pohybových mizanscén** bylo vlastní také inscenaci OT režiséra Ivana Baladi.²⁹⁸ Na rozdíl od Pitínského, který odhaloval rituální funkci chóru, nebo Martince, jež se zaměřil na transcendentní a magickou rovinu, Balad'a vnesl do interpretace OT, prostřednictvím vizuální (plynové masky, chirurgické pláště) a pohybové složky chóru **historické politikum dvacátého století**. Nejvýrazněji se mu to podařilo hned v úvodní mizanscéně.

Pomalou se blíží morový průvod. Zpočátku slyšíme jen kvílivé disharmonické tóny píšťal a smyčců. Co krok, to zakvílení, pak pauza a poté další krok, doprovázený opětovným zakvílením. Působí to jako stereotypní vyzvánění zvonu, nikoliv vnější zvukovou podobou, ale vnitřní podstatou, střídáním přízvučné a nepřízvučné doby s mezifází klidu uprostřed. Chór nastupuje v kápích, připomínajících Kukluxklan, stejně jako hábity pobělohorských inkvizitorů, asociující atmosféru zmanipulovaných procesů, jak je sugestivně podal Otakar Vávra v Klavíru na čarodějnice. Chór opakuje při svém nástupu v morovém průvodu klíčové slovo Mor! Mor! Mor! a seřadí se v jednolitém zástupu. Choreuti stojí za sebou, rameno na rameni, na vyvýšeném pódiu. Je slyšet ženský hlas jedné z chóristek, popisující průběh moru. Promluvami chóru otřásají disharmonické úder do piána.



Obr. č. 73 – foto z insc. OT I. Baladi (2004)

Poté co chór nastoupí v těsném zástupu na vyvýšené pódiu jako morový průvod, otevrou dva choreuti v pódiu poklop, z nějž se derou vzhůru proudy rudého světla, jakoby se před členy chóru otevřela bezdná jáma, či propast, nebo též obrovská pec, do níž jsou v rytmických intervalech vyhazovány figuríny morových mrtvol. Chór zůstává při deklamaci skloněn nad jámou zády k divákům a vytáčí se k nim čelem pouze na krátký okamžik, když na něj v rámci individualizace chórových promluv vyjde řada se sólovým přednesem.

Prolog vyústí ve sborový zpěv chóru, během nějž si choreuti sundávají kukly a vytácejí se čelem do publika. Náčelník bere kufr, dojde s ním pomalu do popředí, tam ho vyklopí

²⁹⁸ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a.

a vysype z něj hromadu bot, sundaných ze spálených mrtvol. Zjevná asociace hrůz z koncentračních táborů. Postupně se přidávají další a další členové chóru. Každý z nich dojde až před první řadu diváků a tam mechanicky vyklopí obsah bot ze svého kufru. Mizanscéna působí svou syrovostí - před diváky se vrší stále větší a větší hromada bot. Po vyklopení kufru jde každý choreut stranou, kde je mu obřadně, jako na operačním sále - v dané situaci spíše na pitevně - nasazena plynová maska.



Obr. č. 74 – foto z insc. OT
I. Baladi (2004)

Ozve se výkřik chóristky – rodičky. Rázem je utnut zpěv. Ostatní členové chóru se k ní vrhnou v chirurgických pláštích, aby jí asistovali při těžkém porodu! Krátce se ozve křik novorozeněte. Choreuti si rychle předávají panenku jako novorozeně zabalené v igelitu. Dítě se narodilo mrtvé. Další metafora ničivé síly morové epidemie: nejen že jsou všude hromady mrtvol, po kterých zůstává ještě větší hromada zbytečných věcí, ale nerodí se ani další děti, rodí se mrtvé děti - nerodí se život – rodí se smrt! Smrt dolehla na celé Théby, město je zasažené morem, prorostlé smrtí, rozkládá se a spěje k zániku.

Paralela s koncentračními tábory a fašismem vyjádřená ve vstupním aranžmá chóru poukazuje ke vzniku společenského zla, které povstává z porušení (překročení) nepsaných božích zákonů lidského rodu a vede ve svém důsledku k totální zkáze zasažené společnosti - je přitom lhostejno, zda je příčinou smrtelné epidemie otcovražda s incestem, fašismus, či komunismus, anebo současná globalizace společnosti. Drtivý dopad morových ran, ptačích chřipek, rakoviny či AIDS je alarmující. Režijní koncepce Ivana Baladi otevřela toto téma vděčným a velmi působivým klíčem asociace praxí vyhlazovacích táborů - morovou ranou



Obr. č. 75 – foto z insc. OT
I. Baladi (2004)

dvacátého století. Tak by se dala interpretovat rozsáhlá vstupní mizanscéna zlínské inscenace OT, vytvořená pohybovou kreativitou chóru.

Z pohybové složky chóru využíval Balad'a kromě široce rozvinuté mizanscény vložené do prologu Sofoklovy tragedie ještě hojně **synchronizovaného kolektivního gesta**. Chór jím cíleně reagoval na konkrétní narážku v textu. Všichni choreuti v mžiku provedli výměnu jednoho strnulého gesta za druhé, jakoby vyměnili diapozitiv v projektoru cvaknutím spouště dálkového ovládání, a opět strnuli v jiné póze jako sochy. V některých momentech, když došlo k prudšímu sledu střídání gestických proměn, nabýval projev chóru až **stroboskopické kadence**. Takto prováděná gesta neměla složitou strukturu,

většinou se jednalo o napřažené ruce, zahalení tváří apod. Smysl takto volených gest a jejich razantních proměn spočíval v rytmizaci probíhající akce a zároveň sloužil k vyjádření momentálního emočního postoje chóru k Oidipovi – chór se jimi utíkal k Oidipovi s prosbou o pomoc, nebo se k němu obracel zády, či mu dokonce hrozil. Náhlé poklesnutí rukou chóru, provedené na principu synchronizovaného kolektivního gesta, mělo za následek, že si Oidipus poprvé uvědomil, či alespoň pocítil, svoji vinu.



Obr. č. 76 – foto z insc. OT
I. Baladi (2004)

Ivan Balad'a zakomponoval princip kolektivního gesta také do tanečního projevu chóru. Jeho provedení můžeme označit za **gestický tanec**. Nejprve byla na nosítkách celým chórem vyzvednuta vzhůru nad mnohohlavý zástup do výše jeho napřažených rukou maketa antického chrámu, jakoby tím byla vyzvednuta i autorita božích zákonů. Invokace Apollóna.

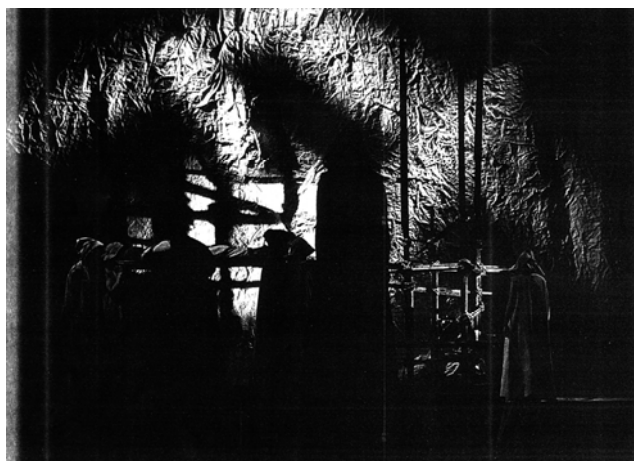
Poté jsou nosítka odnesena stranou a následuje kolektivní gestický tanec - unisono prováděný. Napřažená ruka a pohled přený týmž směrem, kam ruka ukazuje, poté přeběhnutí za pěvu další sloky k levému portálu. Pohled obrácený vzhůru - invokace Artemidy. Vytočení s gestem napřažené ruky a přeskupení do frontální formace. Vyzývání Dionýsa, na nějž navazuje rozfázovaný tanec, probíhající se synchronizovaným nakrčením ruky a zakopnutím nohou, který vyvolává asociaci divošského dionýsovského tance. Členové chóru zakopávají nohama a rozhazují rukama v pravidelném synchronizovaném rytmu, ale každý v jinak zakřivené figuře – působí to jako rozstroboskopované postavičky namalované na antických amforách.



Obr. č. 77 – foto z insc. OT
I. Baladi (2004)

Balad'a dokázal využít mimetické funkce pohybové složky projevu chóru dokonce i k **symbolickému ztvárnění postav Oidipových dětí** - dcer Antigony a Ismény - ve scéně loučení s oslepeným Oidipem. Originální metaforou se mu tak současně podařilo vyjádřit i **dětsky bezbrannou odevzdanost chóru**, jakožto reprezentanta thébské obce, do otcovské náruče svého vládce. Chór přistoupí před Oidipa, stojícího s rukama napřaženýma před sebe, zaklekne před ním do houfu a bere na sebe roli Oidipových dětí. Členové chóru se tisknou k sobě a přes sebe, leží a klečí ve strnulé skrumáži těl. Po Oidipově výkřiku „neber mi je!“ se hlouček stmelených těl choreutů rozpadne a chór leží roztroušeně na pódiu.

Stejně jako Ivan Balad'a se i celá řada dalších režisérů v inscenační praxi OT rozhodla využít pohybové složky chóru k **evokaci propuknuvší morové nákazy** v Thébách. Ne každý z nich ji rozvinul v takové časové a symbolické šíři jako Balad'a. Režisérka Kofránková v jihlavském provedení OT²⁹⁹ vystačila s krátkým balábile pobíhajících choreutů v záblescích chaotického blikotu reflektorů. Naopak Miroslav Macháček³⁰⁰ nechal po Svobodových bílých schodech stoupat hned několik černých pohřebních průvodů s rakvemi.³⁰¹



Obr. č. 78 – foto z insc. OT M. Vildmana (1970)

Morový průvod si nenechal ujít ve své barbarizující inscenaci OT ani Miroslav Vildman, který do něj zakomponoval i **loutky mrtvých těl**. „Během první písně přichází chór zleva a míří směrem k oltáři, odkud se po krátké zastávce vracel stejnou cestou zpět. Na nosítkách nesli zemřelého - loutku v životní velikosti. Stařec jdoucí poslední v řadě držel mrtvé dítě v náručí. Byla to skutečná čtyřletá holčička, která byla narežirována do naprosté strnulosti - muž ji nesl tváří k divákům, jedna ruka se jí volně kývala.“³⁰²

Evokaci morové epidemie rozehrál prostřednictvím chóru také Karel Hugo Hilar,³⁰³ který však neposlal na scénu pohřební průvod, ale **sbor nemocných a šilenců**.³⁰⁴ Na rozdíl od Baladi či Vildmana Hilar i Macháček nepoužili k ztvárnění morových průvodů celé těleso chóru, ale svěřili tento úkol specializovanému pantomimickému sboru.

Za zvláštní případ tělesa chóru specializovaného pouze na pohyb můžeme považovat **baletní a taneční soubory** angažované v inscenacích OT. Taneční projev chóru se ovšem v české inscenační praxi nesetkal příliš často s příznivým přijetím. Neuspěl s ním ani Miroslav Macháček, který nechal v inscenaci OT v roce 1963 tančit balet Národního divadla, o jehož taneční produkci se s despektem vyjádřil např. Jan Císař, který napsal, že „vrcholem

²⁹⁹ *Oidipus*. Horácké divadlo Jihlava, prem. 13. 3. 1999, režie Hana Kofránková.

³⁰⁰ *Oidipus Vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 10. 1. 1963, režie Miroslav Macháček.

³⁰¹ CÍSAŘ, Jan. Antika pro antiku. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 3, s. 15. ; SUCHAŘÍPA, Leoš. Vladař. *Divadelní Noviny* 6, 1962/1963, č. 15, s. 16.

³⁰² SÜNDERMANNOVÁ, Zita. *Rekonstrukce inscenace Oidipús vladař*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999. 6 s.

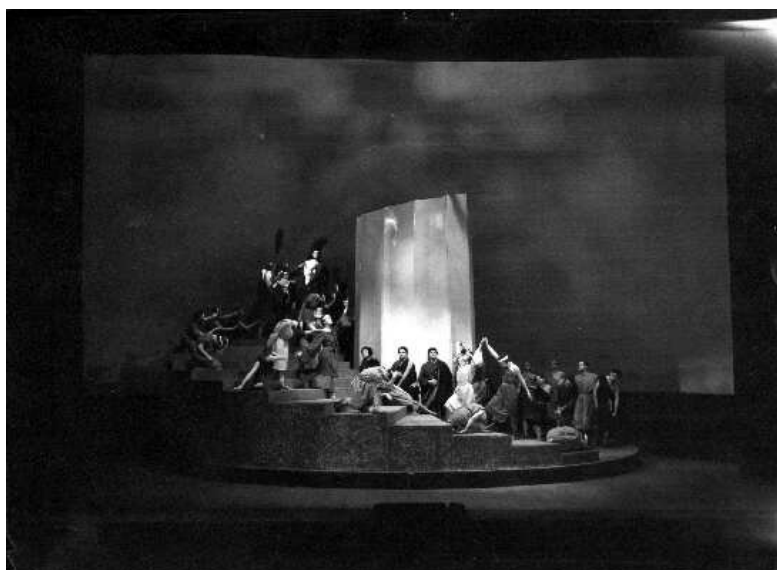
³⁰³ *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, prem. 4. 4. 1932, režie Karel Hugo Hilar.

³⁰⁴ PAULÍK, Jan, Jaroslav. Sofokles: Král Oidipus. *Rozpravy Aventina* 7, 1931/32, č. ? , s.247.

je taneční vložka - jakýsi antický twist - která snad má být chvilkou oddechu v představení hraném bez přestávky; je však nanejvýš rušivým momentem.³⁰⁵

S využitím baletního souboru neuspěl ani Josef Skřivan v roce 1937 v brněnském Národním divadle.³⁰⁶ „Byly chvíle, kdy divák zrovna cítil, jak si režie neví s komparsy rady - hlavně tam, kde je nechávala po skončených tanečních evolucích sedět v pozadí scény jako nedělní výletníky na trampu. Škola brněnské rytmiky na půdě antického tragična obstát nemůže a taky neobstála, byť se baletní sbor za vedení J. Váni - Psoty činil sebe víc.“³⁰⁷

Za neúspěšným uplatněním baletních souborů v inscenacích OT si musíme uvědomit



Obr. č. 79 – foto z insc. OT J. Skřivana (1937)

širší souvislosti spojené s představou a recepcí antické tragedie na českém jevišti. Klasické řecké divadlo mělo svůj kanonizovaný tanec, který spočíval v konání speciálních kroků a skoků v pravidelných skupinových formacích. Každý žánr antického dramatu měl svůj specifický tanec. Vážný

tanec v tragédii se jmenoval **emmeleia**. Chór se pohyboval v pravidelných formacích: „nejčastěji v pětičlenném trojstupu nebo trojčlenném pětistupu“³⁰⁸.

Měl-li by být tento princip aplikován na taneční projev chóru v moderních inscenacích OT, byl by pro českého diváka, který prošel drilem spartakiádních cvičení, neakceptovatelný. Jen stěží by se divák dokázal při pohledu na takto tancující sbor oprostít od asociací spartakiádních a všesokolských prostných. Proto jsou pro diváka v inscenacích OT přijatelnější taneční kreace činoherců svíjejících se v bakchických rejích umně aranžovaných choreografem inscenace. Choreografická spolupráce znamená pro pohyb chóru totéž, co pro recitaci fixace mluveného projevu do podoby voicebandu. Obojí potřebuje být vázáno na hudbu, která má v sobě obsaženu melodii a rytmus.

³⁰⁵ CÍSAŘ, Jan. Antika pro antiku. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 3, s. 15.

³⁰⁶ *Král Oidipus*. Zemské divadlo Brno, prem. 14. 1. 1937, režie Josef Skřivan.

³⁰⁷ Č. J. (Čestmír, JEŘÁBEK). *Král Oidipus v Brně*. *Lidové noviny* 16. 1. 1937.

³⁰⁸ SVOBODA, L. a kol.. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia 1974, s. 257.



Obr. č. 80 – foto z insc. OT
O. Krejči (1971)

Důkazem zdařilého provedení bakchického reje činoherci může být Krejčova inscenace *Oidipus – Antigona* uvedená v roce 1971 v Divadle za branou.³⁰⁹ Chór se dá po příchodu Korintřana do bakchického křepčení plného euforické radosti. Za doprovodu píšťaly se chór slučuje do párů. Dívky vlají závoji na svých předloktích a točí se dokola kolem své osy, rozpoutá se **bakchický tanec**. Bujaré, opojné veselí. Náznaky sexuálních spojení. Chór po vyprchání dionýského veselí vydává intenzivní vzdechy. Krejčovi se tak podařilo poukázat na **erotickou rovinu chóru**, která má své kořeny v dionýském kultu, jenž stál u zrodu antického divadla. Oslavy Dionýsa, boha plodnosti a vína, byly v Řecku doprovázeny extatickými tanci prostoupenými prvky nespoutané sexuality.

Víno jako božský dar uvádělo smrtelníky do zvláštního stavu božského vytržení, v němž přestávali být sami sebou a byli vystaveni působení sil nacházejících se mimo úroveň lidského vědomí.

Díky pečlivé práci s pohybovou složkou Krejčův chór neposunčinuje, ale používá stylizovaných gest. Pozvedá ruce k modlitbě, nebo se jen celým tělem obrací k mluvícím protagonistům. Byla li specifická gestikulace v Pitínského režii OT označena za tzv. rozkladné gesto, bylo by na místě zavést v případě Krejčovy koncepce termín **rozkladný pohled**.



Obr. č. 81 – foto z insc. OT O. Krejči (1971)

V gestu modlitby se Krejčovi podařilo vytvořit působivou metaforu. Chór stojí zády k divákům, jakoby byl jedním z nich, jakoby stál v jejich čele, jakoby diváci vytvářeli thébskou polis, jakoby oni byli pro tuto chvíli chórem. Otomar Krejča se snažil docílit **identifikace chóru s divákem**.

Chór i Oidipus se každý dívají jiným směrem, aniž by se k sobě otočili čelem, ale ve výsledné kompozici jevištního obrazu má divák dojem, že jsou jejich pohledy spojeny, jako by si vzájemně hleděli do očí. Princip známý z kompozice filmového obrazu. Na jevišti bychom jej mohli označit za **reliéfní herectví**.

³⁰⁹ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.



Obr. č. 82 – foto z insc. OT M. Vildmana (1970)

Sakrální rovinu pohybového projevu chóru nechal rozehrát v královehradecké inscenaci OT, prostoupené barbarizujícími prvky, také Miroslav Vildman³¹⁰. „Herci přicházeli zezadu a končili vkleče s rukama nataženýma do publika, po posledním verši sklopili hlavu.“³¹¹

Výše uvedené příklady uplatnění pohybového projevu chóru jasně dokládají zásadní význam pohybové kreativity choreutů na celkovém vyznění chóru z hlediska apollinské a dionýské interpretace antiky. Čím vyšší pohybovou aktivitu chór vykazuje, čím dynamičtější je jeho jednání, tím více se blíží Nietzscheho dionýskému chápání umění jako projevu spontánních nevědomých sil.

Míra pohybové aktivity chóru se přitom pohybuje po značně široké škále – od zhypnotizovaných sošně strnulých pozic Seifertova chóru,³¹² přes individualizující rozmělněnost pseudorealistických civilních gest antického lidu z inscenací OT v padesátých letech dvacátého století, ke složité struktuře stylizovaného pohybu metaforické interpretace chóru v režijních koncepcích Ivana Baladi, Jana Antonína Pitínského a Václava Martince.

Přičemž pohybové možnosti chóru mohou být determinovány, ne-li přímo znemožněny scénografickým řešením hracího prostoru nebo tvarovými dispozicemi kostýmů. Na minimum byla omezena pohybová aktivita chóru v Krobotově inscenaci OT,³¹³ v níž byl chór situován na konstrukci lešení a byla mu přisouzena podoba statického pěveckého tělesa. Rozlehlé prostory Reinhardtovy inscenace OT³¹⁴ naopak vyžadovaly používání naddimenzovaných gest, činících pohyb rukou viditelný až do posledních řad atypicky velkých sálů, stejně jako rytmizované přesuny několikasethlavé masy chóru.

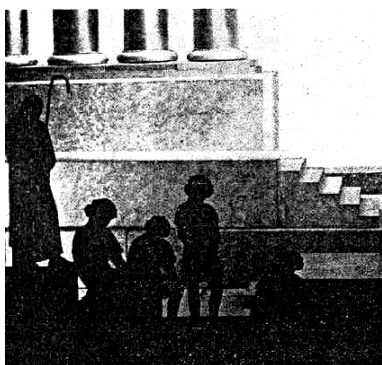
³¹⁰ *Oidipus vladař*. Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 9. 2. 1970, režie Miroslav Vildman.

³¹¹ SÜNDERMANNOVÁ, Zita. *Rekonstrukce inscenace Oidipus vladař*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999. 6 s.

³¹² *Král Oidipus*, Národní divadlo Praha, prem. 19. 11. 1889, režie Jakub Seifert.

³¹³ *Oidipus vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 22. 2. 1996, režie Miroslav Krobot.

³¹⁴ *Král Oidipus*. Májové dny Německého divadla Praha, představení 29. a 30. 4. 1911, režie Max Reinhardt.



Obr. č. 83 – foto z insc. OT J. Malíka (1933)

Zvláštní formu pohybu vykazoval chór v marionetovém provedení loutkového divadla – jinou u Malíka³¹⁵, jinou u Rajdla.³¹⁶ Malíkovy siluety byly zahaleny fluidem tajemství a otevíraly se metaforickým významům. Malík odlehčil jevištní prostor tím, že proměnil chór v plošné siluety, předsunuté do portálového rámu, jež byly ožívovány občasným pokynutím rukou. Pohybová složka Malíkova

chóru spočívala ve využití sošné strnulosti loutek k vytváření obřadně majestátních gest.

Rajdlův marionetový sbor zůstával na pozici prvoplánové ilustrace. Ve své didaktičnosti byl ovšem důsledný a neobyčejně vynalézavý. V královehradecké inscenaci byl dokonce zachován kolektivní ráz chóru i ve způsobu ovládání pohybu loutek. Rajdl zaplnil prostor orchestry figurami dvanácti marionet s omezenou možností pohybu i ovládání. „Vedení choru jsme řešili tak, že jsme spojili vždy 3 loutky na jedno společné vahadélko pomocné,



Obr. č. 84 – foto z insc. OT prof. Rajdla (1931)

podložené pod naše válečková vahadélka. Tím usnadnil se nástup choru, který přišel na scénu se dvou stran vždy po 3 loutkách najednou. Po zavěšení choru (4x3 loutky spojené) na vyvážené závěsy zůstal chor statický a omezil se jen na mírnou gestikulaci rukama. Ježto pak tyčkami spojili jsme poblíž společného závěsu i nitě od pravých a levých rukou celé trojice loutek, mohli obstarati vedení celého souboru jen dva loutkovodiči.“³¹⁷

³¹⁵ *Král Oidipus*. Sokolské loutkové divadlo Praha – Libeň 1933, režie Jan Malík.

³¹⁶ *Král Oidipus*. Studenti Rašínova gymnázia Hradec Králové, prem. 1931, režie prof. Rajdl.

³¹⁷ VESELÝ, Jindřich. „Jak moderní dědičky antických herců prováděly antické hry“. In *Otisk 39. výročí. Zprávy čsl. Gymnázia v Praze XII. Za školní rok 1932/33*.

Stylizovaný pohyb loutek se navíc otevírá možnosti využití metaforického významu. Vztah animujícího loutkovodiče a pohybující se loutky vytváří výraznou **analogii k tématu moci**, projevujícím se ve vztahu ovládajícího vládce Oidipa a ovládaného thébského lidu, reprezentovaného postavou chóru. Rozehrání Sofoklovy tragédie s Oidipem představovaným hercem, sebevědomě vedoucím a ovládajícím ostatní postavy vystupující v loutkovém provedení, který by se v závěru zmenšil do dimenze ovládané loutky, by v sobě bezpochyby neslo celou řadu zajímavých konotací.



Obr. č. 85 – foto z insc. OT J. Malíka 1933

osudu? Dosud nevyužitá varianta duplicity herce (chóru) a loutky (Oidipa) by mohla být ideální příležitostí k rozehrání tohoto schématu.

Dosud také nebylo v kontextu českého divadla využito loutkového provedení chóru, v němž by si chór, díky své předmětné podstatě, determinující jeho pohybové možnosti uchoval k hercům distanci monumentální bytosti, odkazující k transcendentním přesahům jeho existence.³¹⁸

Loutkové řešení OT ještě zdaleka nevyčerpalo všechny interpretační možnosti.

Tvarovými dispozicemi kostýmů byl nejvíce ovlivněn pohyb chóru bizarních břicháčů ve Frejkově dadaistické interpretaci,³¹⁹ jejichž homolovité vycpávky nejenže deformovaly podobu trupu a břicha, ale zároveň omezovaly hybnost končetin a určovaly **komický ráz pohybového projevu chóru**.

V rámci loutkového divadla se nabízí otázka možného **zobrazení principu ovládání a manipulace nejen v rovině politické, ale také metafyzické**: Kdo tahá za nitě lidského života? Rozhoduje se Oidipus podle své vůle, nebo je pouze loutkou v rukách

³¹⁸ „V Americe Rob. Rd. Jones provedl Stravinského oratorium „Oidipus Král“ v opeře v N. Yorku loutkami nadpřirozené, obří velikosti (...).“ VESELÝ, J. Op. cit.

³¹⁹ *Král Oidipus*. Divadlo DADA Praha, prem. 11. 4. 1928, režie Jiří Frejka.



Obr. č. 86 – foto z insc. OT J. Mikuláška (2009)

Odlišná situace nastala v režijní koncepci Jana Mikuláška³²⁰, v níž byli choreuti oblečeni do amorfních kostýmů velmi úzkého střihu, měnících chór v abstraktní součásti Oidipova nevědomí. Chór měl na sobě béžově bílé antikizující košile splývající podél těla až ke kotníkům, které znemožňovaly choreutům dělat dlouhé kroky

a stimulovaly jejich pohyb do sošně stylizovaných gest.

Specifickou variantu pohybové složky chóru představuje **tanec**, který se projevoval v různém rozsahu a formě využití. Tančil buď celý sbor nebo jen jeho část, jež mohla být tvořena školenými tanečníky. Rozhodující roli na rozvíjení taneční kreativity chóru má přítomnost choreografa a pohybové dispozice tanečníků – choreutů. Na jejich vzájemné součinnosti záleží, ustrne-li chór na nic neříkajících krokových variacích činoherní prostné, nebo se jim podaří otevřít taneční složku pohybového projevu chóru vsutku extatickému, ničím nespoutanému a nekontrolovatelnému **bakchickému výrazu dionýského tanečního umění**.

Snaha o **racionální apollinskou ukázněnost** se ukázala jako kontraproduktivní řešení. Svědčí o tom kritické ohlasy choreografie Váni – Psoty ve Skřivanově inscenaci OT „Působili uceleností a antickou vážností nehybná skupina chóru (Höger, Mátl, Hejný, Ballon, Strejcius), vyjímala se davová komparserie se svými ornamentálními prostocviky přímo trapně.“³²¹

Pohybová složka chóru se otevírá celé řadě interpretačních možností. Míra a způsob jejího uplatnění jsou vázány vedle invenčního potenciálu režijní imaginace na hudební složku inscenace. Pohybová interpretace chóru je úzce provázána, ne-li přímo podmíněna **hudební a zvukovou složkou inscenace**, protože v ní je vedle intonace obsažen také **rytmus**, který zaujímá v jevištní interpretaci chóru klíčové postavení: jednak jej předjímá už psaná podoba Sofoklova verše, jednak je nosným pilířem celé inscenace – váže se na něj jak taneční, tak i zpívaný a mluvený projev chóru, o němž bude pojednáno v samostatné kapitole.

³²⁰ *Oidipus*. Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, prem. 20. 6. 2009, režie Jan Mikulášek.

³²¹ Č. J. (Čestmír, JEŘÁBEK). Král Oidipus v Brně. *Lidové noviny* 16. 1. 1937.

9. Akustické projevy chóru

Tato kapitola se věnuje především problému hlasové prezentace textu. Snaží se nalézt odpověď na otázky, zda bude chór verše Sofoklovy tragédie zpívat nebo recitovat. Zároveň si všímá i okolnosti, zda se chór nějakým způsobem nedoprovází sám na nějaký hudební, povětšinou rytmický hudební nástroj (chřestítková rytmika u Martince³²² nebo bubeník na potměšlé scéně u Lohniského³²³).

Základním předpokladem k úspěšnému zvládnutí komplikované otázky zvukové podoby inscenace OT je rozhodnutí tvůrců **vázat hlasový projev chóru na hudební složku**, která v sobě apriori obsahuje rytmus a melodii, jež umožňují chórům dosáhnout jednoty uprostřed mnohosti hlasů. Rytmus představuje všeprostupující stavební prvek antické tragédie. Je obsažen již v Sofoklově verši, odvíjí se od něj pohybová složka inscenace a v neposlední řadě má rytmus dominantní postavení ve zpěvu a deklamaci veršů.

Není-li sborová recitace chóru v inscenacích OT fixována do hudební partitury, jen stěží se daří představitelům chóru synchronizovat svůj přednes do sourodého celku. s nemalými problémy se potýkal např. generačně diferencovaný chór v Derflerově inscenaci OT v Divadle u stolu.³²⁴

Akustická stránka projevu chóru určuje, zda chór přijde do kontaktu i se **zvuky nehudební povahy**. Např. ve zlínském Balad'ově provedení OT³²⁵ se zaryje do uší divákům křik novorozence, v Krejčově inscenaci OT.³²⁶ zase útočí na chór náporů skřehotajících křavců a jiné formy hukotu. Režisérka Kofránková v jihlavském nastudování Sofoklovy tragédie³²⁷ použila v prologu obé. Zpočátku zaplaví ještě potměšlý sál šum moře, je slyšet příboj rozplývajících se vln. Do toho se rozezní reprodukováná monumentální hudba (varhany?), ozve se nářek „narozeného“ dítěte, následuje opět příboj mořských vln, do nějž se prolne krákání havranů. Hana Kofránková nijak nezastírá, že byla původně zaměřena na rozhlasovou tvorbu a dokáže ve svých divadelních inscenacích rozeznit širokou škálu zvukové partitury.

³²² *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26. 2. 1994, režie Václav Martinec.

³²³ „Bubeník na setmělém jevišti je na chvíli zachycen zábleskem reflektoru, jeho bubnování zní osudovostí dávného rituálu.“ DOLANSKÁ, Slávka. *Oidipus člověk*. *Politika* 6. 3. 1969.

³²⁴ *Král Oidipus*. Divadlo u stolu - CED Brno, prem. 30. 11. 2002, režie František Derfler.

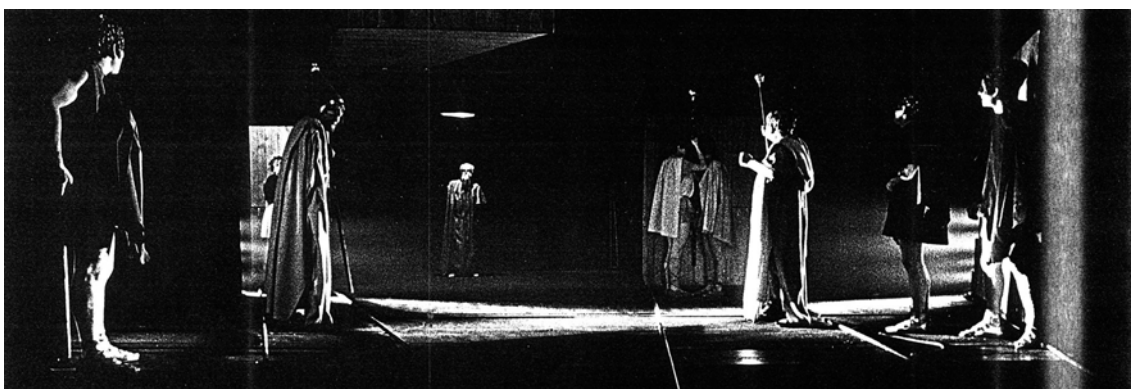
³²⁵ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a.

³²⁶ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.

³²⁷ *Oidipus*. Horácké divadlo Jihlava, prem. 13. 3. 1999, režie Hana Kofránková.

Chór má v podstatě ve svém hlasovém projevu jen dvě možnosti: buď bude svůj part zpívat, nebo bude verše určené mu k přednesu vázat při recitaci na deklamační intonaci **metodou Burianova voicebandu**.³²⁸ (Jedná se o nenotovaný sbor, který využívá všech hlasových možností mluveného i zpívaného slova.) Verše byly Burianovým voicebandem recitovány, či spíše, zpěvavě mluveny v časomíře, ve valčíku, v pochodu, nebo též v charlestonu.

Voiceband poprvé použil Jiří Frejka s Emilem Františkem Burianem v divadle DADA.³²⁹ „Burianův voice-band se právě v této inscenaci stal dramatickým prostředkem, rovnocenným partnerům herců. Vytvářel atmosféru, byl veřejným míněním, soudcem i mstitelem.“³³⁰



Obr. č. 87 – foto z insc. *OT O. Krejčí* (1971)

Po dlouhodobější odmlce vzkřísil znovu Burianovu metodu Otomar Krejča v Divadle za branou.³³¹ V Krejčově režii zazněla z úst chóru perfektní rytmizovaná deklamace, přednášená dvěma smíšenými polosbory. Choreuti recitovali většinu veršů unisono, neindividualizovaně. Jen občas byla recitace střídavě rozdělena mezi mužskou a ženskou část chóru a vyústila pouze do přednesu ženských hlasů. Specifickým rysem Krejčovy práce s hlasovým projevem chóru bylo **opětovné opakování koncovek veršů** přednášených postavami tragédie, jež vyznívalo jako **přítakání chóru** právě pronášenému sdělení. V případě Oidipových promluv pak chór vytvářel **echo Oidipových pocitů a slov**.

³²⁸ „Novým, výjimečným jevem se v Dada i v českém divadle staly Burianovy voicebandy. Ty navazovaly na večery jevištní poezie uváděné Frejkou, Honzlem i dalšími soudobými umělci, avšak teprve Burian vytvořil specifickou a vpravdě unikátní formu, která pracovala s široce chápaným pojmem zvukovosti básnického slova.“ FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. edit. Petišková Ladislava. Praha: Divadelní ústav 2004. 732 s, s.18.

³²⁹ *Král Oidipus*. Divadlo DADA Praha, prem. 11. 4. 1928, režie Jiří Frejka.

³³⁰ TSCHORNOVÁ, Barbora: *Jiří Frejka v divadle Dada a Moderním studiu*. Diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1996, s.159.

³³¹ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.

Důsledně dokázal využít voicebandu Václav Martinec v divadle M,³³² který si ke spolupráci přizval odborného hlasového poradce Lumíra Tučka³³³ z recitační skupiny Vpřed, který se dlouhodobě zabýval rytmizovaným přednesem. Tvůrčí záměr Václava Martince jasně dokazuje, že základním předpokladem k úspěšnému zvládnutí komplikované otázky zvukové podoby inscenace OT bývá většinou **přítomnost hlasového poradce**. V případě, že má chór zpívat, je asistence hlasového poradce víc než žádoucí.

S prvky voicebandu se můžeme setkat i v Pitínského propracované kompozici hlasového projevu chóru.³³⁴ Pitínského deklamace veršů je stylizovaná a rytmizovaná, nikoli však monotónní. Zná momenty expresivního vypětí i chvíle ztišení. Rozhodně je ale mluvený projev chóru prost monumentálního patosu. Spíše naopak - akcentuje autentičnost dané situace a stejně jako pohybové projevy chóru vychází z dionýské interpretace spontánní, divošské, pudové antiky.

Z řad chóru zazní folklórní výkřik, po němž se spustí zmatené balábile voicebandového skandování: "Mor jde, smrt jde, mrtví dávají směr!", v periodicky se opakujících sekvencích, přerývaných mysteriózním hudebním akordem. Skandování přechází do kovově rezonujícího reprodukováného hlasu, podmalovaného echo ektem. Následuje invocace boha Dia, zakončená kolísavým ženským vokálem, jenž vyznívá jako odpověď "probuzeného" boha. Na závěr klouzavý ženský vokál přejde do zpěvu folklórního nápěvu s rockovým doprovodem elektrických kytar na text "Boha, co ohněm se myje...".

Rozhodnou-li se inscenátoři, že chór bude zpívat, nabízí se jim hned několik možností, jak vytčeného cíle dosáhnout. Buď může zpívaný part přednést, **uvnitř chóru vyčleněné, samostatně zpívající těleso**, jak bylo výše popsáno v souvislosti s diferenciací chóru, nebo se nabízí varianta, že činoherci budou zpívat sami. Mezi oběma popsánymi možnostmi existuje několik variant, které přinesla inscenační praxe dvacátého století.

Jednou z nich je možnost, kterou použil Miroslav Macháček³³⁵, když nechal pod perforovaným schodištěm zpívat operní sbor Národního divadla, který doprovázel svým litanickým zpěvem deklamaci Emila Kopečného.

Obdobně postupoval Vojta Novák, který angažoval do role zpívajícího chóru v Divadle umění v roce 1914³³⁶ pěvecký sbor Smíchovská šestnáctka. K odvážnému řešení přistoupil

³³² *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26. 2. 1994, režie Václav Martinec.

³³³ HULEC, Vladimír. Chudé divadlo z Českých Budějovic. *Mladá Fronta Dnes* 10. 5. 1994.

³³⁴ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, HaDivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

³³⁵ *Oidipus Vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 10. 1. 1963, režie Miroslav Macháček.

³³⁶ *Oidipus*. Divadlo umění Praha, prem. 7. 5. a 8. 5. 1914, režie A. Schwarz.

režisér Dudek³³⁷, který nechal zpívat samotné činoherce – spolehl se přitom na dominující hlas Hany Maciuchové, k němuž se přimkly ostatní členové vinohradského divadla.

Činoherce nechal zpívat také Miroslav Krobot v Národním divadle³³⁸ a nutno podotknout, že úspěšně. Dokládá to vedle recenzí pochvalně se vyjadřujících o pěveckých výkonech chóru také hodnocení Evy Stehlíkové, v němž autorka uvádí, že „zpívaný chór je (...) dokonale srozumitelný. Nemyslím tím jen to, že obsazení herci opravdu umějí zpívat - příjemným překvapením pro mne byly báječné hlasy Zuzany Šavrdové a Jitky Smutné, o Oldřichovi Vlčkovi nemluvě, neuvěřitelně muzikální recitace Miroslava Doležala, jehož lité vokály slyším ještě teď, i ukázněnost dalších, Barbory Kodetové, Milana Stehlíka a posluchačů DAMU. Nemyslím ani to, že mohutný sbor rekrutovaný z externistů, mezi nimiž obzvláště něžně zní dětské hlásky, se postupně lepší. Jde mi především o skladatele, který Sofoklovy chóry dokonale přečetl. Díky Vyšehradské hudbě nelze dva a půl tisíce let starému partu chóru nerozumět.“³³⁹

Originálním způsobem ozvláštnil zpěv chóru Jan Antonín Pitínský³⁴⁰, který doprovodil určité pasáže Sofoklovy tragédie sólovým zpěvem operní pěvkyně - mimo prostor arény stojící ženy v rudých šatech, separované na vyvýšeném místě - na pomyslné skéné kukátkového jeviště.

Sugestivně zazpíval řecké liturgické zpěvy tříčlenný chór v hostující inscenaci OT režiséra Prikotěnka.³⁴¹ V daném případě se však již nejedná o přednes zhudebněných Sofoklových veršů, ale o **zvnějšku začleněné hudební sekvence**, byť organicky korespondující s celkem inscenace. Liturgická hudba východní křesťanské spirituality se ocitá v řecké tragédii v konfrontačním postavení dvou kultur vyrůstajících ze zcela odlišných kořenů. Prikotěnkova režijní koncepce se jejím prostřednictvím snažila v Sofoklově OT využít náboženskou, sakrální funkci chóru, která však v řecké tragédii vyplývá z působení dionýského principu barbarského rituálu prostoupeného prvky spontánní tělesnosti, na rozdíl od asketičnosti křesťanství. Prikotěnkova inscenace tak v sobě nesla určitý rozpor. Chór, k jehož zásadním vyjadřovacím prostředkům patřil v antické tragédii tanec, zde byl zbaven své tělesnosti a proměněn v amorfní zpívající hlas. Je možné použít takovéto hudební stylizace

³³⁷ *Oidipus*. Divadlo na Vinohradech Praha, prem. 11. 5. 1988, režie Jaroslav Dudek.

³³⁸ *Oidipus vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 22. 2. 1996, režie Miroslav Krobot.

³³⁹ STEHLÍKOVÁ, Eva. Zpráva pro Václava (o Krobotově inscenaci Oidipa). *Kritická příloha Revolver revue* 3, 1996. č.6, s. 96-100.

³⁴⁰ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, HaDivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

³⁴¹ *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) - Festival Divadlo Plzeň, 13. 9. 2003, režie Andrej Prikotěnko.

k interpretaci řecké tragédie? Prikotěnko si vnitřní rozpory svého výkladu nepochybně uvědomoval a snažil se ztrátu dionýské extatičnosti chóru kompenzovat vkládáním parodických prvků do jednání hlavních postav. Režijní koncepce kombinovala patos religiózní interpretace chóru s komikou jeho parodických transformací. Chór se ocitl v protikladné dichotomii. Na jedné straně byla chóru přidělena role sakrálního hlasu usilujícího o harmonizující smír nad doléhajícími ranami Oidipova osudu, v duchu apolinského duchovního principu osvícení. Na druhé straně chór dychtivě upadal do polohy lascivně křepčícího sboru satyrů, který bezostyšně zesměšňoval patos Sofoklovy tragédie.

Obdobný religiózní ráz mají i některé hornácké nápěvky³⁴² v Pitínského režijní koncepci OT³⁴³, usilující o otevření antického rituálu prostřednictvím hornáckého folklóru. Hned úvodní nástup chóru podmalovaný šploucháním mořských vln přechází do zpěvu lidové hornácké písně: "Haj, haj husičky, moje potěšení...".

K akustickým projevům chóru patří vedle recitace a zpěvu i **vydávání neartikulovaných zvuků jako, jsou mručení, výskot, řev, vzlykot, křik, ale i smích**, které mohou vhodným zakomponováním do koncepce inscenace nabývat až metaforické podoby.

V Pitínského inscenaci OT³⁴⁴ se refrénovitě vrací folklórní zavýsknutí chóru jako vygradování emočně vypjatého momentu tragédie. Na jiném místě začne Pitínského chór nesouhlasně až hrozivě mručet.

Balaďa nechal zase hned v prologu zaznít křik rodičky, jindy zase bylo ve zlínském provedení OT³⁴⁵ slyšet tajemně úpící ženský hlas, doprovázený disharmonickými údery a skřípavými zvuky. V závěru inscenace se ozval nářek novorozeněte jako metafora znovu obnoveného života, nad nímž se však vznášely otazníky skepse vyplývající z právě zhlédnutého tragického završení Oidipova osudu. Bude to život radostný, když je již od počátku spojen s bolestí, utrpením a pláčem?!

S bravurní precizností rozvinul neartikulované zvuky chóru do široké škály nuancí Otomar Krejča.³⁴⁶ Na chór útočily v Divadle za branou agresivní zvuky, ohlašující blížící se nebezpečí. Divákům zněly v uších náporů krákání skřehotajících krkavců, které střídal neidentifikovatelný hlomoz, znějící jako temný hukot blížící se bouře, který přerůstal ve

³⁴² ZÁVODSKÝ, Vít. Oidipús jako drásavá nadčasová vize. *Týdeník Rozhlas* 9, 1999, č.9, s.4.

³⁴³ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, HaDivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

³⁴⁴ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, HaDivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

³⁴⁵ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balaďa.

³⁴⁶ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča..

zpomalený a zoufalý křik chóru. Jindy zase, jako při slovech Oidipovy kletby, měl tajemný zvuk podobu zlověstného vrčení šelmy, při němž lid vzdychal, zaklekal a skláněl se čelem k zemi. Krejčův chór pak sám vyluzoval nejrůznější **expresivní výkřiky a vzdechy** - óóóh! áááá!!! apod. Při náčelníkově líčení průběhu moru chór hlasitě úpěl. Krejča se nezdíral používat pro chór ani **intimní vzdechy** ozývající se po skončení bakchického reje spojeného s náznaky sexuálního spojení. Krejčova režijní koncepce se tak jednoznačně přiklání k dionýskému principu interpretace antiky na jevišti českého divadla.



Obr. č. 88 – foto z insc. OT O. Krejči (1971)

Krejčova dramaturgická interpretace Sofoklova OT byla poznamenávána skepsí moderního člověka, vědomého si ambivalence hodnot. Krejča se proto pokusil vložit tento pocit i do patetického projevu chóru, který byl nečekaně prostoupen momenty propuknuvšího smíchu. „Když chór pronesl v Krejčově interpretaci své ze všeho, co budí závrať, nejzávratnější je člověk, rozperlil se tichým pomrkávajícím smíchem, než se sebral k dalšímu sborovému verši.“³⁴⁷

V duchu barbarizující dionýské tendence rozvinul zvukovou složku královehradecké inscenace OT režisér Vildman,³⁴⁸ který stejně jako v pohybových kreacích chóru hledal i v jeho hlasových projevech evokaci barbarských rituálů.

³⁴⁷ VANGELI, Nina. Byl jednou jeden Oidipús. J. A. Pitínský inscenuje Sofokla. *Lidové noviny* 25. 2. 1999.

³⁴⁸ *Oidipus vladař*. Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 9. 2. 1970, režie Miroslav Vildman.



Obr. č. 89 – foto z insc. OT M. Vildmana (1970)

„Během první písně přichází chór k oltáři (...). Druhý zpěv měl strukturu dialogu - dvojice se střídaly v přednesu jednotlivých veršů. Celá píseň byla vystupňována do významu v závěru, pronášeném unisono. Ve třetí, nejsuggestivnější písni se jednalo o přímý apel na publikum. Celý chór zde zpíval unisono v ostře pravidelném rytmu, jednotlivé nástupy byly vždy o půl tónu výš, text byl strukturován po významu. (...) Pátá píseň chóru nabyla charakter planktu, opět byl využit princip dialogu a ozvěny. Závěr písně byl vygradován z pouhého ševlení do křiku.“³⁴⁹

Pulsující rytmus jevištnímu dění dodávala hudební složka inscenace, která byla „založena na rytmických nástrojích“.³⁵⁰ Diktátu bicí soupravy podléhal i chór, který byl s hudbou k inscenaci přímo "synchronizován"³⁵¹.

Odlišným způsobem řešil zvukovou složku chóru Václav Lohniský, který využil **reprodukované nahrávky recitace Sofoklových veršů**, která zněla současně s deklamací sboru přítomného na jevišti, k akustickému navýšení počtů členů chóru v divákově výsledném vjemu. Nehmotný zvuk tak na sebe vzal podobu konkrétní skupiny postav chóru.³⁵²

Inscenační princip Václava Lohniského můžeme označit za **akustickou vizualizaci chóru**. Domyšlena do důsledku mohla by tato přinést při své plné aplikaci na jevišti dosud nevyužitou krajní možnost interpretace chóru čistě akustickou formou. Chór by vstupoval do děje jako nehmotná zvuková esence – jako hlas. Postava chóru by tím jednoznačně akcentovala svou transcendentní funkci a otvírala by možnost identifikace hlasu chóru s hlasem Oidipova nitra.

³⁴⁹ SÜNDERMANNOVÁ, Zita. *Rekonstrukce inscenace Oidipús vladař*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999. 6 s.

³⁵⁰ RYDLO, Otakar. Osvobozené tělo herce. *Pochodeň* 13. 2. 1970.

³⁵¹ Op. cit.

³⁵² „recitace chóru, která je vlastně zpěvem za neustálého doprovodu hudby, je ve zvuku násobena recitací z reproduktoru.“ KK. Divadelní zápisník - Oidipús vladař v Praze. *Pravda* 7. 3. 1969.

Chór by se mohl touto cestou stát obrazem Oidipova nevědomí v duchu Jungovy hlubinné psychologie či Freudovy psychoanalýzy jako indikátor a iniciátor nevědomých tajemných sil lidské duše, jimiž je determinována stejně tak existence moderního člověka na prahu třetího tisíciletí jako antického člověka za časů klasického Řecka.

Závěr

V moderním divadle neexistuje na rozdíl od orientálního divadla závazný kánon způsobu hraní klasické tragédie, kde byl tento tradiční model zachován v takřka nezměněné podobě. Navíc zůstal v orientálním divadle znám zasvěceným divákům čitelný a jasně srozumitelný jazyk symbolických gest a dalších složek inscenace. V případě antické tragédie tomu tak není. Režiséři musí pokaždé znovu hledat novou podobu chóru a přisoudit mu význam, který bude v rámci inscenace nabývat.

Inscenační praxe českého divadla dvacátého století přinesla doposud 67 nastudování Sofoklovy tragédie *Oidipús Tyrannos*, která představují širokou škálu interpretačních přístupů k chóru. V jednotlivých kapitolách této práce byly postupně analyzovány základní tendence, jichž bylo k výkladu chóru v režijních koncepcích použito.

Při zkoumání **vlivu početního složení chóru** na jeho jevištní interpretaci se ukázalo, že existují dvě základní početní varianty chóru, **davová a komorní**. Konkrétní počet choreutů nemá na recepci chóru zásadní vliv. Číselná symbolika, divákům antického divadla srozumitelná, je dnešnímu vnímání cizí a nesrozumitelná. Početnost chóru slouží k dosažení jiného cíle, snaží se divákům asociovat dvě základní tendence pojetí chóru: **davovou a eliminační**. Davová početní varianta představuje dobově podmíněné řešení, vyplývající ze společenské situace na počátku dvacátého století s jeho adorací lidových mas, které dokázalo dát chóru v Reinhardtově provedení³⁵³ význam **transcendentního přesahu lidské existence**.

Eliminační tendence se projevuje v postupném ubývání počtu choreutů, jenž může poklesnout až na dva členy, kteří představují nejnižší početní variantu chóru splňující očekávanou podmínku kolektivnosti. Za její hranicí se ocitá **singularizace chóru**, která má za následek omezení některých specifických funkcí této postavy. Inscenační praxe českého divadla zaznamenala dokonce i tzv. **nulovou variantu chóru**,³⁵⁴ kdy se na scéně nevyskytoval ani jeden choreuta/tés. Textové party chóru přednášel jediný účinkující recitačního večera.

Na samém okraji interpretačních možností chóru z hlediska početnosti se nachází dosud plně nevyužitá **dispozice virtuálního pojetí chóru**, kterou můžeme odvodit z akustického řešení problému počtu choreutů v inscenaci Václava Lohniského z roku 1969.³⁵⁵

³⁵³ *Král Oidipus*. Májové dny Německého divadla Praha, představení 29. a 30. 4. 1911, režie Max Reinhardt.

³⁵⁴ *Král Oidipus*. Divadélko ve Smetanově muzeu Praha, prem. 1943, režie Richard Paidar.

³⁵⁵ *Oidipus Vladař*. Divadlo S.K. Neumanna Praha, prem. 14. 2. 1969, režie Václav Lohniský.

Početnost chóru je jedním z podmiňujících faktorů kolektivnosti chóru. Interpretace chóru ovšem vyžaduje jasné odlišení početnosti od kolektivnosti chóru a diferenciaci chóru od individualizace. **Kolektivnost chóru** spočívá ve schopnosti sladit vícečlenné těleso do společného pohybového gesta a unifikovaného hlasového projevu. Protiklad kolektivnosti představuje **individualizace** chóru, která ruší jednotnou unifikaci a dává chóru jiný interpretační výklad, na rozdíl od **diferenciace**, která vyčleňuje v tělese chóru určité segmenty, aniž by porušila a popřela jeho kolektivní ráz.

Inscenační praxe českého divadla dokládá, že v tělese chóru může docházet ke dvěma základním typům diferenciaci: vnější a vnitřní. **Vnější diferenciaci** probíhá podle formální stránky na základě vyjadřovacích prostředků chóru (pohybových a hlasových) a může vyústit v zavedení principu specializace na samostatné baletní a operní (případně operetní) skupiny, zatímco **vnitřní diferenciaci** vychází z obsahového výkladu chóru, tj. z vymezení jeho **interpretační identity** a určuje, kým nebo čím je chór v dané inscenaci OT.

Až na výjimky bral na sebe chór v první polovině dvacátého století v kontextu českého divadla **podobu sboru starců**,³⁵⁶ který až v roce 1955 proměnil režisér Daněk³⁵⁷ v **zástup thébského lidu**, jenž byl nadále tu více, tu méně diferencován - buďto pohlavně nebo generačně, či sociálně (barbarská komunita³⁵⁸, parta Oidipových přátel³⁵⁹, generačně diferencovaná skupina reprezentující dětství, mládí, stáří, dospělost, dvojice diplomatických poradců,³⁶⁰ dětský sbor³⁶¹).

Výjimky představují originální interpretace vytvářené na základě **metaforické imaginace**, která se uplatnila v inscenační praxi českého divadla ve dvou vlnách. První přinesla v ojedinělém případě Frejkovy režijní koncepce dadaistického sboru červených břicháčů³⁶² **meziválečná avantgarda** a druhá nastala až s nástupem **bizarní obrazivosti postmoderny** devadesátých let minulého století, kdy bral na sebe chór podobu civilizačních morových zombií³⁶³, sboru patologů³⁶⁴, folkloristicky krojované družiny³⁶⁵, anebo infantilních batolat

³⁵⁶ Tradiční forma interpretace chóru od časů helénismu.

³⁵⁷ *Oidipus vladař*. Severočeské divadlo Liberec, prem. 3. 9. 1955, režie Oldřich Daněk.

³⁵⁸ *Oidipus vladař*. Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 9. 2. 1970, režie Miroslav Vildman.

³⁵⁹ *Vladař Oidipus*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 27. 1. 1973, režie Miroslav Pásek.; *Vladař Oidipus*.

Divadlo pracujících Gottwaldov, prem. 15. 6. 1974, režie Miroslav Pásek.

³⁶⁰ *Král Oidipus*. Divadlo u stolu - CED, Brno, prem. 30. 11. 2002, režie František Derfler.

³⁶¹ *Oidipus vladař*. Divadlo za oponou Karlovy Vary, prem. 6. 6. 1982, režie Jiří Untermüller.

³⁶² *Král Oidipus*. Divadlo DADA Praha, prem. 11. 4. 1928, režie Jiří Frejka.

³⁶³ *Oidipus Vladař*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 19. 10. 1991, režie Ivan Misař.

³⁶⁴ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a.

s obrovskými hlavami³⁶⁶, stejně jako amorfního tělesa hlasu znějícího uprostřed pouště³⁶⁷, či jistého zpředmětnění lidského nevědomí³⁶⁸, nebo dokonce nonsensu tančícího fauna³⁶⁹.

Princip individualizace chóru byl používán pro inscenování chóru jen zřídka a z odstupu času můžeme konstatovat, že úspěchu bylo dosaženo jen jednou, v případě režijní koncepce Karla Hugo Hilara³⁷⁰. Paradoxně se jedná o jednu z nejzdařilejších interpretací chóru v rámci inscenační praxe českého divadla. Individualizace jde totiž proti kolektivní podstatě chóru, čímž dochází k omezení jeho funkčního uplatnění v rámci tragédie. Hilar jako jediný pochopil, že je třeba odstranění kolektivní podstaty chóru kompenzovat koncepčním přesunem akcentu na jiné složky, přičemž musí individualizace vycházet ze samotné podstaty režijní koncepce a důsledné analýzy Sofoklova textu a nemůže být na ni jen zvnějšku zavěšena jako ozvlášťující prvek. Hilar se rozhodl v duchu rozvoje moderní psychologie přesunout reflektivní složku promluv chóru do Oidipova nitra, čímž se mu podařilo nově přechíst postavu chóru a otevřít ji interpretačnímu klíči Freudovy psychoanalýzy a Jungovy hlubinné psychologie, které dokázaly otevírat i tajemství duše moderního člověka dvacátého století. Jako liché se ukázaly pokusy jak o brechtovské zpředmětnění a zcizení chóru³⁷¹, tak o násilnou modernizující aktualizaci³⁷². Zásadní interpretační výklad nepřinesla ani optická individualizace³⁷³, ani částečná individualizace chóru³⁷⁴.

V inscenační praxi OT existuje specifický způsob interpretace antického chóru, který stojí na rozhraní mezi vnější a vnitřní diferenciací a zároveň v sobě zahrnuje jednak prvky kolektivní unifikace, ale také individualizace. Jde o pojetí chóru v němž všichni hrají všechno, tzn. že z chóru čítajícího malý počet členů se postupně vydělují, pomocí náznakové rekvizity, či kostýmu, postavy tragédie OT, aby se po odehrání daného výstupu, odložením atributů

³⁶⁵ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, HaDivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

³⁶⁶ *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase - Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, představení 14. 9. 2005, režie Oskaras Korsunovas.

³⁶⁷ *Oidipus král*. Тейтр на Литѣжном (Петроград) - Festival Divadlo Plzeň, představení 13. 9. 2003, režie Andrej Prikotěenko.

³⁶⁸ *Oidipus*. Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, prem. 20. 6. 2009, režie Jan Mikulášek.

³⁶⁹ *Oidipus král*. Městské divadlo Brno Brno, prem. 30. 10. 2010, režie Stanislav Moša.

³⁷⁰ *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, prem. 4. 4. 1932, režie Karel Hugo Hilar.

³⁷¹ *Oidipus – Antigona*. Státní divadlo Brno, prem. 25. 5. 1984, režie Alois Hajda.

³⁷² *Vladař Oidipus*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 27. 1. 1973, režie Miroslav Pásek.; *Vladař Oidipus*. Divadlo pracujících Gottwaldov, prem. 15. 6. 1974, režie Miroslav Pásek.

³⁷³ *Oidipus Vladař*. Divadlo S.K. Neumanna Praha, prem. 14. 2. 1969, režie Václav Lohniský.

³⁷⁴ *Oidipus Vladař*. Divadlo S.K. Neumanna Praha, prem. 14. 2. 1969, režie Václav Lohniský.

ztvářňované postavy, opět navrátili do unifikovaného tělesa chóru. Jedná se vlastně o jistý **princip permanentní transformace chóru v hlavní postavy a zpět**, který díky své neustálé proměnlivosti v toku času inscenace překračuje hranice výše vytyčených metod interpretace antického chóru v inscenacích OT. Náleží sice do každé z nich, ale zároveň je přesahuje. Princip permanentní transformace chóru úspěšně rozvinuli ve svých režijních koncepcích režiséři Dudek³⁷⁵, Martinec³⁷⁶ a Prikotěnko³⁷⁷. Jaroslav Dudek navíc přdestřel usazením náčelníka chóru do hlediště možnost další interpretační tendence chóru, která spočívala v **transformaci chóru do role diváka**.

Interpretace chóru se výrazně projevuje v **kostýmní složce inscenace**. Z analýzy kostýmů chóru použitých v inscenační praxi českého divadla vyplývá, že byl chór pod vlivem zahraniční inspirace oblékán převážně do **antikizujících kostýmů** (převládající tendence sboru starců a thébského lidu). Vedle antikizujících kostýmů vystupoval chór, byť jen ve zcela výjimečných případech ve **specifických kostýmech**, které neodkazovaly k antickému koloritu, ale vycházely ze symbolické interpretace textu Sofoklovy tragédie OT. Specifické neantikizující kostýmy chóru můžeme rozdělit do čtyř skupin: **současné** (aktualizační funkce), **fantaskní** (Frejkovy avantgardní Dada břicháči³⁷⁸), **neutrální** (unifikační ráz) a **symbolické** (folklorizující Pitínský³⁷⁹, freudistický Korsunovas³⁸⁰, genocidní Balad'a³⁸¹). Současné kostýmy můžeme rozdělit ještě do dvou podskupin: 1. **společenský oblek**, který může být vnímán jako novodobý dres antického chóru, představující v očích dnešního diváka něco více tradičnějšího a morovějšího než v sobě zahrnuje chitón a peplos a 2. **moderní civilní oděv**. V souvislosti s kostýmem chóru je třeba zmínit také příznačnou variantu **bosonohosti chóru** odkazující k jeho zranitelnosti. Podoba kostýmů chóru vypovídá rovněž o dvou základních interpretačních tendencích chóru: **barbarizující**, k níž odkazují mimo jiné také **prvky nahoty**, a **transcendentní**, využívající unifikační funkce kostýmů, která vede k **odhalování archetypálních základů OT**.

³⁷⁵ *Oidipus*. Divadlo na Vinohradech Praha, prem. 11. 5. 1988, režie Jaroslav Dudek.

³⁷⁶ *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26. 2. 1994, režie Václav Martinec.

³⁷⁷ *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) - Festival Divadlo Plzeň, 13. 9. 2003, režie Andrej Prikotěnko.

³⁷⁸ *Král Oidipus*, Divadlo DADA Praha, prem. 11. 4. 1928, režie Jiří Frejka.

³⁷⁹ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, HADIVADLO – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

³⁸⁰ *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase - Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, představení 14. 9. 2005, režie Oskar Korsunovas.

³⁸¹ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a.

Přestože **masky chóru** stojí na počátku inscenační tradice klasické řecké tragédie, v režijních koncepcích OT **na jevištích českého divadla se s nimi setkáváme jen výjimečně**. Masky v nichž vystupoval chór v českých inscenacích OT, můžeme rozdělit do dvou základních skupin: výrazné **líčení ve stylu masky** a **masky jako takové**. Líčidlovou masku použil jednak Frejka³⁸² k vytvoření **šklebící se klaunské masky** v avantgardním pojetí chóru, a také Martinec³⁸³, jenž využil **abstrahující funkce neutrálního bílého líčení celého obličeje k** rozehrání principu permanentní transformace.

Maska ve významu výtvarně stylizované materie nasazené na obličej herce zaznamenala několik modifikací. Jako **nápodobu antické celoobličejové masky** využil tuto variantu v **rozsahu celé inscenace** Václav Lohniský,³⁸⁴ který kovovými maskami zahalil nejen tváře chóru, ale i protagonistů. Krejča³⁸⁵ vybavil chór „pouhými“ **čelovými polomaskami**, které z něj činí komentátora děje. Originálním způsobem bylo využito **symbolických masek** chóru: Baladřovy plynové masky a roušky pitvajících patologů³⁸⁶ a Korsunovasovy **celohlavové masky**³⁸⁷ gigantických batolat a masky Mickeymoušů. Krajní variantu použití masky mohla přinést nerealizovaná koncepce Jana Malíka³⁸⁸, v níž by šlo o nasazení masek na obličej loutek, což by představovalo **zvláštní sémiotický případ metamasky**. Masky dodávají chóru v inscenacích OT **prvek mytické nadpřirozenosti a unifikační charakter**.

Pohybová složka chóru řeší zásadní otázku, zda se bude chór inspirovat historickou podobou antického chóru a stane se součástí jeho vyjadřovacího projevu **tanec**, nebo o něj bude ochuzen. Kromě různých podob a funkčního využití tance zahrnuje pohybová složka chóru i veškeré pohybové aktivity choreutů, od **statičnosti** až po **stylizovaný pohyb** metaforické povahy. Pohyb vnáší do inscenace jak **sakrální**, tak i **erotické konotace** a zahrnuje konfiguraci celé řady **symbolických mizanscén**. Otomar Krejča³⁸⁹ využil pohybové kreativity choreutů k docílení **identifikace chóru s divákem**, Ivan Baladřa³⁹⁰

³⁸² *Král Oidipus*. Divadlo DADA Praha, prem. 11. 4. 1928, režie Jiří Frejka.

³⁸³ *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26. 2. 1994, režie Václav Martinec.

³⁸⁴ *Oidipus Vladař*. Divadlo S.K. Neumanna Praha, prem. 14. 2. 1969, režie Václav Lohniský.

³⁸⁵ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.

³⁸⁶ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Baladřa.

³⁸⁷ *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase - Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, představení 14. 9. 2005, režie Oskaras Korsunovas.

³⁸⁸ 1939 založil Jan Malík scénu PULS. Zde v roce 1944 připravoval novou inscenaci Krále Oidipa. Premiéru však znemožnil zákaz činnosti divadel, platný od září 1944.

³⁸⁹ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.

³⁹⁰ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Baladřa.

k **symbolickému ztvárnění postav** Oidipových dětí a Jan Antonín Pitínský³⁹¹ k vyjádření **chaosu v Oidipově nitru**. Pohybová kreativita chóru byla též hojně používána k **rozehrání scén morové nákazy**.

Nejdůsledněji rozvinuli pohybovou složku ve svých koncepcích režiséři Vildman, Krejča, Balad'a, Martinec a Pitínský. Miroslav Vildman³⁹² nechal rozehrát v barbarizujícím rituálu **sakrální rovinu pohybového projevu chóru**. Otomar Krejča³⁹³ měl ve své inscenaci **bakchický tanec a rozkladný pohled chóru** v rámci tzv. **reliéfního herectví**. Ivan Balad'a³⁹⁴ aplikoval princip **synchronizovaného kolektivního gesta** a rozsáhlou **pohybovou mizanscénou**. Václav Martinec³⁹⁵ vázal **symbolicky stylizovaný pohyb** chóru na rytmus voicebandové deklamace a Jan Antonín Pitínský³⁹⁶ vycházel z **inscenačních principů orientálního divadla** (ozvučné dupání nohou, detailní gesta prstů na ruku) a do režijní koncepce zakomponoval jak **snově zpomalené pohyby**, tak i **rituál a prvky hornáckého folklóru**. Jako základní výrazový prostředek chóru používal Pitínský tzv. **rozkladné gesto**.

Výše uvedené příklady uplatnění pohybového projevu chóru jasně dokládají zásadní význam pohybové kreativity choreutů na celkovém vyznění chóru z hlediska apollinské a dionýské interpretace antiky. Čím vyšší pohybovou aktivitu chór vykazuje, čím dynamičtější je jeho jednání, tím více se blíží Nietzscheho dionýskému chápání umění jako projevu spontánních nevědomých sil.

Projevuje se to zejména v tanečních kreacích chóru. Tanec chóru je úzce provázán, ne-li přímo podmíněn, **hudební a zvukovou složkou inscenace**, protože v ní je vedle intonace obsažen také **rytmus**, který zaujímá v jevištní interpretaci chóru klíčové postavení.

Akustická složka projevu chóru řeší především problém, jakým způsobem prezentuje chór text. Snaží se nalézt odpověď na otázky, zda bude chór verše Sofoklovy tragédie zpívat nebo recitovat a jestli bude konfrontován se **zvuky nehudební povahy** (Krejčův

³⁹¹ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.

³⁹² *Oidipus vladař*. Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 9. 2. 1970, režie Miroslav Vildman.

³⁹³ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča..

³⁹⁴ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a.

³⁹⁵ *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26. 2. 1994, režie Václav Martinec.

³⁹⁶ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, HaDivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

neidentifikovatelný hlomoz³⁹⁷, Baladův křik novorozeněte³⁹⁸), nebo bude dokonce sám vydávat **neartikulované zvuky** (Krejčovy³⁹⁹ expresivní výkřiky a intimní vzdechy).

Zpěv chóru si většinou vyžádal začlenění **specializovaného pěveckého tělesa** (Macháčkův operní sbor Národního divadla⁴⁰⁰, Schwarzova Smíchovská šestnáctka⁴⁰¹, Pitínského sólový part operní pěvkyně⁴⁰²). Nebyla-li **deklamace veršů** určena přímo ke zpěvu, byla často vázána na hudební doprovod. Zvláštní případ představuje Frejkovo⁴⁰³ využití Burianova **voicebandu**, které Krejča⁴⁰⁴ obohatil o **opětovné opakování koncovek veršů** přednášených hlavními postavami tragédie, jež vyznívalo jako **přítakání chóru** právě pronášenému sdělení. V případě Oidipových promluv pak chór vytvářel **echo Oidipových pocitů a slov**.

Krajní variantu akustických možností chóru přdestřela Lohnického metoda reprodukování recitace chóru,⁴⁰⁵ použitá za účelem navýšení počtu choreutů, kterou můžeme označit za **akustickou vizualizaci chóru**, která by při svém důsledném uplatnění otevírala cestu k abstraktní, ryze zvukové interpretaci postavy chóru, jako součásti Oidipovy psychy.

Vedle všech výše popsaných aspektů režijní interpretace chóru v Sofoklově tragédii OT, které přinesla inscenační praxe českého divadla dvacátého století, je třeba zmínit ještě interpretační linii usilující o **identifikaci diváka s chórem**. Poprvé se o to pokusil Jaroslav Dudek⁴⁰⁶ usazením náčelníka chóru v hledišti mezi diváky. Daleko většího emotivního účinku dosáhl Otomar Krejča⁴⁰⁷ metaforickým aranžmá chóru zády k divákům. Extrémní případ představuje inscenace Oidipus (komplexně) Divadla Home z roku 2007⁴⁰⁸, která radikálně mění tradiční model divadelního představení.

Divák se tak de facto stává chórem. Z hlediska interpretace Sofoklova textu je takto pojímaný chór krajně dysfunkční. V celkové destrukci formy klasické tragédie, k níž dochází v režijní koncepci Howarda Lotkera, má ovšem nezastupitelné místo a logické opodstatnění.

³⁹⁷ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.

³⁹⁸ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a.

³⁹⁹ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.

⁴⁰⁰ *Oidipus Vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 10. 1. 1963, režie Miroslav Macháček.

⁴⁰¹ *Oidipus*. Divadlo umění Praha, prem. 7. 5. a 8. 5. 1914, režie A. Schwarz.

⁴⁰² *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, Hadivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

⁴⁰³ *Král Oidipus*, Divadlo DADA Praha, prem. 11. 4. 1928, režie Jiří Frejka.

⁴⁰⁴ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.

⁴⁰⁵ *Oidipus Vladař*. Divadlo S.K. Neumanna Praha, prem. 14. 2. 1969, režie Václav Lohniský.

⁴⁰⁶ *Oidipus*. Divadlo na Vinohradech Praha, prem. 11. 5. 1988, režie Jaroslav Dudek.

⁴⁰⁷ *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.

⁴⁰⁸ *Oidipus (komplexně)*. Divadlo HoME - Alfréd ve dvoře Praha, prem. 10. 9. 2008, režie Howard Lotker.

V souvislosti s **psychoterapeutickou interpretací** divadla Home se nabízí otázka, zda je vůbec možno dosáhnout duchovního splnutí diváků s účinkujícím chórem v jednotné identitě vzájemné pospolitosti, jakou byla antická polis. Na prahu jedenadvacátého století již se to jeví být nemožné. Poslední příležitost k tomu využil a naplno rozehrál režisér Krška v plenérové inscenaci OT v první polovině dvacátého století.⁴⁰⁹

Krškovi se podařilo zasáhnout samu podstatu antického divadla, která nespočívá v hraní v amfiteátrech, ani ve stavění antických sloupů, ani v krokových variacích spartakiádního charakteru, ale v náboženském duchu antické tragédie, který představoval transcendentní reflexi etických hodnot celé obce, herců i diváků, v rámci společně prožitého aktu divadelního představení.

Můžeme říci, že se Krškovi podařil bezprecedentní počín zrození tragédie z ducha víry. Jeho záměr se bude jen stěží opakovat. Krška aktivoval a inicioval rituál reflexe obecní pospolitosti, skrze akt tvorby. Výjimečnost a neopakovatelnost Krškova provedení byla dána jeho schopností oživit zašlý koncept antického divadla, započatý v antické polis a naroubovat jej na malou, uzavřenou komunitu české vesnice počátku dvacátého století, která představovala velmi osobitý fenomén.

Naposled ve svém vývoji byla totiž česká vesnice spojena v organický celek na bázi křesťanské spirituality. **Integrační religiózní princip** začal být po únoru 1948 likvidován nejprve ateistickou ideologií nastupujícího komunismu, který posléze přerostl do konzumního materialismu (jak normalizačního, tak i tržně ekonomického typu). Vesnice za časů Václava Kršky představovala jakýsi mikrokosmos – svět integrovaný sám do sebe. Jednotící princip křesťanské religiozity se nacházel ve stádiu stagnace, tzn. již nevykazoval rysy ortodoxní výlučnosti, ale ještě nepozbyl platnosti. Tohoto stavu využil Krška ve své plenérové inscenaci *Krále Oidipa*.

Dlužno podotknout, že se Krška rozhodl inscenovat Sofoklovu tragédii na správném místě ve správný čas. Vedle doznívajícího životadárného ducha religiozity vrcholila ve třicátých letech **tyršovská koncepce sokolských obcí** usilujících o obrodu ideálu antické kalokagathie a není bez významu, že Krška byl hejtmanem heřmaňského Sokola. Možnost osobně interesované angažovanosti do společného díla nebyl ve druhé polovině dvacátého století již představitelný. Se ztrátou religiozity pozbyla vesnice i ráz jednotného kolektivu. V Krškových časech ho ještě měla a Krška mu dokázal dát konkrétní obraz v podobě zapojení se do kolektivního díla divadelní inscenace. „Divadlo v přírodě se stávalo velkou lidovou

⁴⁰⁹ *Oidipus král*. Kroužek divadelních ochotníků Heřmaň - Heřmaň - Lesní divadlo v Hůrkách nad železniční zastávkou, prem. 6. 7. 1936, režie Václav Krška.

slavností jako v dobách antiky. Bylo zcela přirozené, že tady ochotníci provedli klasickou Sofoklovu tragédii Král Oidipus. Hlasy šedesátičlenného sboru tu zněly upřímným vzrušením, s jakým celý příběh prožívali diváci.“⁴¹⁰

Krška Sofokla poetizoval. Vytvářel na základě přírodní scenérie české krajiny koloraturní ornamenty ozvláštněné antikizujícími prvky, které odpovídaly harmonizující interpretaci antické tragédie v duchu winckelmannovské koncepce.

Inscenační praxe antické tragédie na jevišti českého divadla dvacátého století se odvíjí v kontrastu dvou protichůdných interpretačních přístupů. Jeden vytváří idylické obrazy harmonizující winckelmannovské antiky, zatímco druhý se snaží diváky strhnout do víru barbarské extatičnosti. **Idyličnost versus barbarizace** – řád versus chaos – představují dvě kontrastní podoby antiky, které jsou výsledkem působení dvou tvůrčích principů antické kultury nazvaných Friedrichem Nietzsche **apollinský a dionýský princip**.⁴¹¹

Sofoklův chór byl v kontextu českého divadla otevřen nejprve **apollinským klíčem winckelmannovské antiky**. Seifertova interpretace chóru z konce devatenáctého století⁴¹² měla podobu idylického sboru starců. Vrcholným naplněním apollinského principu byla výše uvedená bukolicky harmonizující Krškova koncepce⁴¹³.

Průlom v nástupu **dionýského principu** do interpretace chóru v Sofoklově OT nastal ve třicátých letech minulého století krátce před uvedením Krškovy plenérové produkce OT v expresivně Hilarovy introspektivní inscenaci⁴¹⁴. **Druhá vlna barbarizující antiky** se vzedmula od šedesátých let dvacátého století, kdy se v režijních koncepcích stále intenzivněji uplatňoval dionýský princip, který souvisel s **hledáním divošského rituálu** v kořenech řecké tragédie, o nějž usiloval svým pojetím chóru například Miroslav Vildman⁴¹⁵ a kulminuje v metaforických interpretacích chóru, které přinesla **bizarní imaginace postmoderny** (Korsunovasovi giganti⁴¹⁶, Pitínského chaos Oidipovy psýchy⁴¹⁷).

⁴¹⁰ SEKERA, Jiří - DVOŘÁK, Josef. *Ochotnické divadlo v Blatné*, Blatná: Městské muzeum Blatná 1991, s.38.

⁴¹¹ „vývoj umění jest vázán na dvojici živlu apollinského a dionýského: asi tak, jako růst a rozmnožování lidstva, za neustálého zápasu a chvilkového jen smíru, závisí na duplicitě pohlaví.“ NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie: Čili hellénství a pesimismus*. Přel. Otokar Fischer. Praha: Vyšehrad 2008. 224 s, s.27.

⁴¹² *Král Oidipus*, Národní divadlo Praha, prem. 19. 11. 1889, režie Jakub Seifert.

⁴¹³ *Oidipus král*. Kroužek divadelních ochotníků Heřmaň - Heřmaň - Lesní divadlo v Hůrkách nad železniční zastávkou, prem. 6. 7. 1936, režie Václav Krška.

⁴¹⁴ *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, prem. 4. 4. 1932, režie Karel Hugo Hilar.

⁴¹⁵ *Oidipus vladař*. Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 9. 2. 1970, režie Miroslav Vildman.

⁴¹⁶ *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase - Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, představení 14. 9. 2005, režie Oskar Korsunovas.

Interpretační linie barbarizující antiky vyplývala z podnětů druhé divadelní reformy, která zaměřila svou pozornost na odhalování rituálních základů divadla a inspirovala se **Artaudovým divadlem krutosti**, jehož podněty rozvíjel i Jerzy Grotowský. Polský režisér a reformátor divadla ovlivnil mimo jiné i režijní postupy Miroslava Vildmana, který se s metodami jeho práce mohl seznámit během svého studijního pobytu v Polsku. Ve Vildmanově režijní práci však nešlo o naplňování, či rozvíjení Grotovského principů herecké tvorby. Vildman zůstal inscenátorem dramatického textu a neopustil sféru literárního divadla, narozdíl od Grotowského, který postupně přenesl své výzkumy do oblasti antropologie.

Vrchol interpretační linie chóru v inscenacích Sofoklova OT realizovaných v rámci českého divadla dvacátého století představují **metaforické interpretace chóru**, které byly vytvářeny v duchu koncepce jungovského a freudovského nevědomí, v nichž se chór stává obrazem Oidipova nitra. Zásadní přesun interpretačního klíče chóru z vnější sféry preferující politikum do abstraktní roviny hlubinné psychologie dává odpověď na otázku položenou v úvodu diplomové práce: V čem spočívají příčiny výskytu natolik široké škály variabilních interpretací a jaký je jejich vztah k soudobé inscenační praxi – tj. z čeho pramení a k čemu odkazuje ustavičná interpretační transformace antického chóru klasické řecké tragédie Sofoklova OT

Chór se nachází v **permanentním ambivalentním pnutí mezi tendencí k vnějšímu světu a ponorem do Oidipova nitra**, mezi politikem a transcendentnem. Nikdy nekončící proces turbulence odstředivých a dostředivých sil, jejichž vzájemná interakce se v souvislosti se změnami myšlení člověka ve dvacátém století posouvá od obrazů archaického rázu (sbor starců)⁴¹⁸ k imaginaci symbolických vyjádření temných stránek lidské psýchy (chaos Oidipova nitra⁴¹⁹), k čemuž si dopomáhá i zobrazením celospolečenských traumat dvacátého století (plynové masky – asociace koncentračních táborů⁴²⁰).

To vše souvisí s třemi klíčovými otázkami inscenátorů OT: 1. Čím je dnes modernímu divákovi chór, 2. kým Oidipus a 3. čím řecká tragédie? Na všechny tři otázky existuje jediná odpověď: je jí **krize lidského vědomí – krize lidské identity**. Sofoklova tragédie OT, která je projevem otřesené sebedůvěry emancipovaného lidského ega antického člověka vytrženého z jistot náboženského vnímání světa, se v mnohém ohledu podobá krizi člověka na prahu

⁴¹⁷ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, Hadivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

⁴¹⁸ *Král Oidipus*, Národní divadlo Praha, prem. 19. 11. 1889, režie Jakub Seifert.

⁴¹⁹ *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, Hadivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

⁴²⁰ *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a.

třetího tisíciletí, který jako Oidipus pocítuje potřebu zaslechnout kolektivní hlas mravního řádu civilizační polis, jímž by mohl řídit své kroky a měřit své činy, aby dokázal odpustit a také dosáhnout odpuštění.

Moderní člověk potřebuje zaslechnout ve svém nitru hlas transcendentního chóru, který mu pomůže hledat odpověď na fatální otázku sfingy jedenadvacátého století, která se nás, stejně jako před branami Théb Oidipa, ptá: kým je dnešní člověk? Nenabývá snad stejně jako antický hrdina **podoby deinos**?

Ptejme se společně s Vernantem: „Co je to za bytost, kterou tragédie kvalifikuje jako deinos, nepochopitelné a matoucí monstrum, subjekt i objekt působení zároveň, vinný i nevinný, jasnozřivý i slepý, ovládající celou přírodu svým důvtipem a zároveň neschopný zvládnout sám sebe? V jakém poměru je tento člověk k činům, o nichž ho na jevišti vidíme rozvažovat, pro něž se chápá iniciativy a za něž nese odpovědnost a jejichž skutečný význam mu uniká a stojí mimo něj, takže to není ani samotný aktér, kdo objasňuje skutek, ale spíše skutek, jehož pravý význam se vyjevuje později, zpětně zasahuje aktéra a prozrazuje o něm, kdo je a co vlastně ve své nevědomosti způsobil? A konečně jaké místo zaujímá tento člověk ve světě, který je zároveň společenský, přírodní, božský a ambivalentní, zmítaný rozpory, v němž neplatí žádné definitivní zákony, kde jeden bůh bojuje proti druhému, jedno právo proti jinému, a v němž spravedlnost dokonce v průběhu hry mění svoji polohu, obrací se a přechází do svého protikladu?“⁴²¹

Podarí-li se inscenátorům uchopit Vernantovo oidipovské tázání za správný konec, otevře se jim cesta k nalezení správného klíče k interpretaci chóru, jehož prostřednictvím je možno proniknout k podstatě Sofoklovy tragédie OT.

Inscenační praxe moderního divadla dvacátého století prokázala, že **cesta k úspěšné realizaci antické tragédie je podmíněna osobitou interpretací fenoménu chóru**, který zaujímá v antické tragedii významné postavení. Bez jeho reflektivních promluv by Sofoklův OT ztratil sociální a transcendentní rozměr. Zůstalo by z něj pouze rodinné drama s incestem a detektivním hledáním vraha. **Chór je pro inscenaci OT nepostradatelný. Je nezbytnou součástí vazby spojující text antické tragédie s dnešním světem.**

⁴²¹ VERNANT, Jean Pierre. Napětí a ambivalence v řecké tragedii. *SAD* 3, 1992, č.6, s. 27-38, s. 28-29.

Seznam použité literatury a pramenů

Sekundární literatura

- ARNOTT, P.D.. *The Ancienit Greek and Roman theatre*, New York 1971.
- BERANOVÁ, Marie. *Divadlo umění*. Diplomová práce. Praha:Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1973.
- BOJAR, Karel: *Oldřich Stibor a jeho přínos pro české divadelnictví*, 1970.
- BOKOVÁ, Marie – KLÍMA, Miloslav. *Jan Grossman 1, Svědectví současníků*. Praha 1996.
- BOKOVÁ, Marie - KLÍMA, Miloslav. *Jan Grossman 2, Inszenace*, Praha 1997.
- BORODÁČ, Janko. *O Slovenské národné divadlo*. Bratislava.1953.
- BURDA, JOSEF. *Aby se nezapomnělo*, Praha 1958.
- CÍSAŘ, Jan a kol.. *Cesty českého amatérského divadla*, Praha 1998.
- ČAPEK, Karel. *Divadelníkem proti své vůli*. Praha 1968.
- ČERNÝ, František a kol.. *Dějiny českého divadla III*. Praha 1977.
- ČERNÝ, František a kol.. *Dějiny českého divadla IV*. Praha 1983.
- ČERNÝ, František. *Theater – divadlo*, 1965. Praha.
- ČERNÝ, Jiří. *Intimní divadlo Václava Kršky*. České Budějovice 1999.
- ČIRIPOVÁ, Dáša. *Cesta vládce Oidipa na Slovensku. Preklady Vládcu Oidipa a interpretácie Jozefa Budského*. Bratislava 1997/98.
- DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství*, Praha 2004.
- DVOŘÁK, Jan - JINDROVÁ, Zuzana - KLÍMA, Miloslav. *Jan Grossman 3, Interpretace*, Praha 1998.
- FISCHER, Otokar. *Činohra národního divadla do roku 1900*. Praha 1983.
- FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. edit. Petišková, Ladislava. Divadelní ústav, Praha 2004.
- FREJKOVÁ, Eliška. *Dokumentace německých divadel v Praze 1918 -38*. Rukopis MB 2819 v Divadelním ústavu Praha po roce 1972.
- GOLDHILL, Simon. *How to Stage Greek Tragedy Today*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- HALL, Edith; MACINTOSH, Fiona. *Greek Tragedy and British Theatre 1660-1914*. Oxford: OUP, 2005.
- HILAR, Karel Hugo. *Divadelní promenády*, Praha 1915.
- HILAR, Karel Hugo. *O divadle*. Praha 2002.
- HILMERA, Jiří. Hilarův a Hofmanův Král Oidipus; *In Philosophica et historica 4, AUC 1988, 97-100*.

- JAKUBCOVÁ, A. –LUDVOVÁ, J. *Deutschsprachiges Theater in Prag. Spielstätten und Quellen*. Praha 2010.
- KAVANOVÁ, Eva Marie. *O českém divadle v Terezíně trochu jinak*. Rukopis MB 2550 v Divadelním ústavu Praha 1985.
- KLÍMA, Miloslav - DVOŘÁK, Jan - JINDROVÁ, Zuzana. *Jan Grossman 4, Texty o divadle/ první část*. Praha 1999.
- KLÍMA, Miloslav - DVOŘÁK, Jan - JINDROVÁ, Zuzana. *Jan Grossman 5, Texty o divadle/ druhá část*. Praha 2000.
- KLÍMA, Miloslav a kol.. *Jan Grossman 6, Post skriptum*, Praha 2001.
- KOHOUT, Eduard. *Divadlo aneb snář*, Praha 1975.
- KOLÁTOR, Vladimír. Poválečný Oidipus, *Nezávislá scéna*, Kroměříž, 1932, s.104-106 .
- KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha 2001.
- KREMSA, Jan. *Almanach k 25.založení Intimní scény v Táboře 1921-1946*, Tábor 1946.
- KRYL, Miroslav. Recitační a divadelní činnost českých vězňů terezínského koncentračního tábora ve světle sbírky Karla Heřmana. In. *Terezínské listy*, 1985, č.14, s.62 - 64.
- KUNDERA, Ludvík. *Různá řečiště*. Brno 2005.
- KUNDERA, Milan. *Žert*. Atlantis, Brno 1996.
- LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*, Praha 1987, s.162.
- MACINTOSH, Fiona. *Agamemnon in Performance 458 BC to 2004 AD*. Oxford: OUP, 2004.
- MALÍK, Jan. Prostorové proměny loutkového jeviště, *Acta Scaenographica*, 1965, č.1, s.18.
- MALÍKOVÁ, Nina. *Jan Malík - osobnost a tvůrce*. Praha 2004.
- MISTRÍK, Miloš a kol.. *Slovenské divadlo v XX. Storočí*. Bratislava 1999.
- MRÁZEK, Vít. *Inspirační vlivy zahraničních inscenátorů antické tragédie na jevištní interpretaci chóru v Sofoklově tragedii Oidipus Tyrannos na českém jevišti dvacátého století*. Ročníková práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2011.
- MRÁZEK, Vít. *Přehled jevištních interpretací chóru v Sofoklově tragedii Oidipus Tyrannos na českém jevišti*. Bakalářská práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2011.
- MÜLLER, Lutz, MÜLER, Anette. *Slovník analytické psychologie*, Portál, Praha 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*. Vyšehrad, Praha 2008 .
- OBST, Milan. Max Reinhardt a české divadlo. *Divadelní revue*, 1990, č.4, s. 12-25.
- OBST, Milan. *Max Reinhardt und das Tschechische Theater*, In. *Max Reinhardt in Europa*, Salzburg 1973.

- POGODOVÁ, Petra. *Oldřich Stibor a jeho inscenace v plenéru*. Diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999.
- PUTNA, M.C.. Antika v díle Václava Kršky. *Listy filologické* 72, 1999, č.1-2, s. 64 -74.
- RÁDL, BEDŘICH. *Vzpomínky na avantgardu*. Červené album fotografií č.1, Rukopis 3665/1 v Divadelním ústavu Praha 1976.
- RUTTE, Miroslav. *K.H.Hilar. Čtvrt století české činohry*. Praha 1936.
- RUTTE, Miroslav. *K.H.Hilar: člověk a dílo*. Praha 1936.
- SCODEL, Ruth. *An Introduction to Greek Tragedy*. Cambridge/New York:Cambridge University Press, 2010.
- SEKERA, Jiří - DVOŘÁK, Jiří. *Ochotnické divadlo v Blatné*. Blatná 1991.
- SCHERHAUFER, Peter. *Čítanka z dejín divadelnej réžie II*. Bratislava 1998.
- SCHORSCH,G: *Nevyúčtován zůstává život*, Praha, 1948.
- SINE. *50 roků jednoty divadelních ochotníků Rieger v Pelhřimově*. Pelhřimov 1945.
- SINE. *Meziaktí Divadla umění pro představení Sofokleova Oidipa ve prospěch pomníku Bedřicha Smetany*. Praha 1914.
- SKRIBKOVÁ, Lola. Od bubeníka k režisérovi. In. *Sborník JAMU* 7, Brno 1980.
- SKRIBKOVÁ, Lola. Od bubeníka k režisérovi. In. *Sborník JAMU* 7, Brno 1980, s. 159-161.
- SOKRATES, *Oidipus*. Strojopis s MS poznámkami JF. Pozůstalost Jiřího Frejky - Režijní knihy, archiv NMd. sign. Č-10962, A-14095.
- SOKRATES. *Oidipus vladař*. (program k inscenaci ND) Eds. Johana Kudláčková. Praha 1996.
- SRBA, Bořivoj. *Umění režie. K tvůrčí metodě Miloše Hynšta*. Brno 1996.
- SRBA, Bořivoj: Divadlo za mřížemi, *Divadelní revue*, 1995, č. 1, s. 9-27.
- SRNA, Zdeněk. *Půlstoletí městského divadla v Brně*, Brno 1996.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*, Praha 2005.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. Productions of classical drama on the czech stage. In *Graecolatina pragensia XVI-XVII, Acta Universitatis carolinae, Philologia* 3 -1998. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Nakladatelství Karolinum, 2000, s. 115-120.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. Productions of classical drama on the czech stage. in *Acta Universitatis Carolinae – Philologia* 3 *Graecolatina Pragensia XVI -XVII*, 1998, s.115-120.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*, Praha 1991.
- STYAN, J.L.. *Max Reinhardt*, Cambridge 1982.
- SÜNDERMANNOVÁ, Zita. *Rekonstrukce inscenace Oidipus vladař*. Seminární práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1999.
- SVOBODA, Ludvík. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia 1974.

- ŠEVČÍKOVÁ, Hana. *Oldřich Stibor, Malá bibliografie k 80.výr. narož.*, Olomouc 1981.
- ŠÍPOVÁ, Pavlína N.; SARKISSIAN, Alena (eds.) *Staging of Classical Drama around 2000*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006.
- ŠÍPOVÁ, Pavlína. The Prayer to Apollo. The Religious Aspects of *Oedipus Rex* and Its Staging in The HaDivadlo and Pod Palmovkou Theatres in the Czech Republic. *Eirene* 39, Theatralia, Praha 2003, s. 49-55.
- ŠORMOVÁ, Eva. *Divadlo v Terezíně 1941/45*, Ústí nad Labem 1973.
- ŠORMOVÁ, Eva. K problematice divadla v Terezíně 1941 – 45, *Divadelní revue*, 1995, č.2, s.65-72.
- ŠORMOVÁ, Eva. Karel Hugo Hilar: Point of Departure, Pre-history, and Kontext. In *Eirene* 2001. s 62-70.
- ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava - VALENTA, Jiří. *Místopis českého amatérského divadla I*, Praha 2001.
- ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava - VALENTA, Jiří. *Místopis českého amatérského divadla II*, Praha 2002.
- TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. London and New York: Routledge, 1985.
- TICHÝ, Z.. *Ivan Rajmont*, Praha, 2005.
- TRÄGER, Josef. *Divadelní zápisník*, Praha 1946.
- TSCHORNOVÁ, Barbora: *Jiří Frejka v divadle Dada a Moderním studiu*. Diplomová práce, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 1996.
- URBANOVÁ, Alena. *Vítězslav Vejražka*. Praha 1963.
- VERNANT, Jean Pierre. Napětí a ambivalence v řecké tragedii, *SAD* 6, 1992.

Recenze

- A.S.(Aloys SKOUMAL). Olomoucká činohra. *Rozpravy Aventina*, 1932/33, s.46-47.
- AFŠ. Kohoutův velký král Oidipus. *A-Zet Praha Jihových.* 4. 3. 1945.
- ALAP. Divadlo umění. *Moderní revue* 1914, s. 434.
- ARS. Antický odkaz. *Svobodné slovo* 23.3.1971.
- B (Eduard BASS). Tryznu nejpamátnější... . *Lidové noviny* 20.3.1936.
- B.P.(Bohumil Polan). Sofoklův "Král Oidip". *Nová doba* 4.2.1923.
- BAF. Sofokles: Oidipus vladař. *Plzeňský deník* 29.5.2002.
- BAF. Sofoklovo drama v Divadle pod Palmovkou. *Moravskoslezský deník* 29.05.2002.
- BARTOŠOVÁ, Kateřina. Otcovrah ze sklepení. Brněnské Divadlo U stolu oživilo krále Oidipa. *Respekt* 13, 2002, č.52, s. 22.
- BARTOŠOVÁ, Kateřina. Základem je světlo. *Reflex* 14, 2003, č.1, s.49.
- BEDNÁŘ, Ivan. Potvrzení známých zkušeností (Osmý Českolipský divadelní podzim). *Amatérská scéna*, 1983, č.12, s. 6-7.
- BENEŠ, Jiří. Oidipus vladař. *Práce* 18.02.1969.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Krále obklopil divoký chór. *Rovnost* 9.11.1998.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Pitínský režíruje Sofoklova Oidipa. *Rovnost* 5.11.1998.
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Radost z ocenění je krátká. *Rovnost* 20.11.1998.
- BOKOVÁ, Marie. Tragédie je učitelkou dospělých. *Lidové noviny* 21.1.2003.
- BUNDÁLEK, Karel. K nastudování Sofoklových tragédií. *Rovnost* 6.6.1984.
- BURIÁN, R. V Městském divadle Brno se podruhé rozdávaly ceny. *Rovnost* 16.12.1998.
- BZ. Sokolovské prozatimní divadlo má za sebou další premiéru. *Týdeník Sokolovska* 22.4.1998.
- CAS. Brněnské HaDivadlo se představilo v Praze inscenací Král Oidipus. *Lidové noviny* 17.2.1999.
- CÍSAŘ, Jan. Antika pro antiku. *Kulturní tvorba* 17.1.1963.
- CV. Antická tragédie v Opavě. *Svobodné slovo* 22.3.1966.
- Č. J. (Čestmír JEŘÁBEK). Král Oidipus v Brně. *Lidové noviny* 16. 1. 1937.
- ČECH, Vladimír. Oidipus - bojovník současnosti. *Brněnský večerník* 30.1.1973.
- ČECHOVSKÁ, Magdalena. Divadelní fata morgana uprostřed Plzně. *Hospodářské noviny* 19.9. 2005.
- ČERNÝ, František. Na pomezí mýtu a reality. *Rudé právo* 7.3.1969.
- ČERNÝ, Jindřich. Sofoklův Oidipus v Národním divadle. *Lidová demokracie* 16.1.1963.

- ČÍK. Oidipús vladař IV.. *Dobry večerník Praha* 22. 2. 1996.
- DEDINSKÝ, M.M.. Thébský vládca jako hľadač pravdy. *Kultúrny život* č.14, 2.4.1965.
- DH. Antická tragédie na loutkovém divadle. *Národní listy* 27.4.1933.
- DI. Oidipús vladař. *Nové Hradecko* 18.2.1970.
- DOLANSKÁ, Slávka. Oidipus člověk. *Politika* 6.3.1969.
- DOLEŽEL, Pavel. Zpráva o Oidipově případu. *Brněnský večerník* 4.11.1991.
- DRBOHLAV, B.. Jarmila Smejkalová jako host. *Pochodeň* 7.3.1970.
- E. Loutky ve službách humanity. *Čech* 26.1.1916.
- E.S. (Elgart SOKOL). Sofoklova Oidipodeia. *Lidové noviny* 12. 01. 1926.
- E.S.. Z brněnské činohry. *Lidové noviny* 26.10.1921.
- FB. Oidipus u Mrštíků. *Směr* 26.1.1973.
- FISCHER, Otokar. *Za K. H. Hilarem*. (text projevu předneseného 1.3.1936 v rozhlase) – uloženo v Archivu Národního divadla.
- FISCHEROVÁ, Irma. Oidipus Sofokles, Hans Sachs a Reverdy v Dada. *Národní osvobození* 13.4.1928.
- GABRIEL, Vladimír. Planá inscenace. *Práce* 15.1.1963.
- GEROVÁ, Irena. Oidipús na Vinohradech. *Svobodné slovo* 1.7.1988.
- GRUND, ČESTMÍR. Oidipús Rex v Redutě. *Kladenský deník* 15.1.2001.
- GRUSKOVÁ, Anna. Premalby divadelnej klasiky, *Domino fórum* 11, 2003, č. 41, s.25.
- GRYM, Pavel. Tragické divadlo masek. *Lidová demokracie* 18.2.1969.
- H. „Oidipus král“ Rich. Paidara. *Venkov* 28.3.1943.
- HAVLÍČKOVÁ. Margita. Dávno není osamělost jen údělem králů. *Divadelní noviny* 12, 2003, č.2.
- HIBERT, Jaroslav. Král Oidipus. *Venkov* 6.4.1936.
- HLOCH, VI. Sofoklův Král Oidipus na Kladně. *Venkov* 12. 2. 1943.
- HOFMANOVÁ, M.. Otázky moderního divadla. *Divadlo* 9, 1910 – 11, s. 439-442.
- HORŮNEK, Zdeněk. Cesty k Oidipovi. *Divadelní noviny* 25.6.2002.
- HORŮNEK, Zdeněk. Éra vlažnosti v Národním divadle. *Svět a divadlo*, 1996, č. 5, s. 34- 41.
- HORŮNEK, Zdeněk. Jak rozlousknout mytický ořech : *Týden* 9, 2002, č.27, s.75.
- HOSNEDLOVÁ, Hanka. Oidipovy návraty tentokrát s Divadlem pod Palmovkou. *Českobudějovické listy* 21.11.2003.
- HRABOVSKÁ, K.. Samovládca bez masky. *Práca* 3.4.1965.
- HRDINOVÁ, Radmila. Oidipus opět v Praze. *Večerní Praha* 2.6.1994.
- HRDINOVÁ, Radmila. Oidipús vladař jako monumentální oratorium. *Právo* 28. 2. 1996.

- HULEC, Vladimír. Chudé divadlo z Českých Budějovic. *Mladá fronta Dnes* 10. 5. 1994.
- HYVNAR, Jan. Básníci a umělci Vinohradského divadla. *Scéna*, 1988, č.25-26, s. 6.
- IF. (Irma Fischerová). Loutkový Král Oidipus. *Národní osvobození*. 25.4.1933.
- IF. Večer dramatických studií v divadle Dada Na Slupi. *Venkov* 13.4.1928.
- íš. Premiéra Sofoklova Krále Oidipa... *Lidové noviny* 12. 1. 1937.
- IV. Z městského divadla v Plzni. *Národní listy* 14.2.1923.
- J. K.. Ochotnická připomínka jednoho dluhu. *Lidové noviny* (?).5.1943.
- J. K.. Velká kladenská premiéra (Sofoklův Král Oidipus). *Lidové noviny* 12.2.1943.
- J.H.(HILBERT, Jaroslav). Divadlo umění. *Venkov* 9. 5. 1914.
- J.H.: Sofokles : Král Oidipus, *Venkov* 6.4.1932, s.6.
- J.Lý (LADECKÝ, Jan). Referáty o starých českých divadlech. Národní divadlo. *Česká Thalia* 3, 1889, č.34, s. 392.
- J.P. (J. PETR). Provedení Sofoklova Oidipa. *Československé divadlo*, 1932, s. 117.
- J.P. (J.PETR). Premiéry (Pražská zrcadla). *Československé divadlo* 20.4.1936.
- J.T. (Josef TROJAN). Oidipus drama dneška?. *Právo lidu* 6.4.1932.
- J.V. (JINDŘICH VODÁK). Dada na lepších cestách. *České slovo* 13.4.1928.
- JAGO. sine.Venkov 22. 6. 1923.
- JELÍNEK, Hanuš. Divadlo. *Lumír* 1914.
- JELÍNEK, Hanuš. Sine. *Lumír*, 1932, s. 349.
- JELÍNEK, Hanuš. Vrchol sezóny II. *Lumír*, 1936, s. 361.
- JENÍKOVÁ, Eva. Pitínského Oidipus hledá kořeny ve folkloru. *Zemské noviny Praha* 3.3.1999.
- JH. Sofokleův Král Oidipus v loutkovém divadle. *Věstník sokolský* 34, 1932, č. 21, 26.5.1932.
- JKO. Z první řady. *Květy* 8.3.1984.
- JMC. Brněnský Král Oidipus ve Švandově divadle. *LN* 28.4.2003.
- JP. (J. PETR). Neodvislí v Umělecké besedě. *Československé divadlo* 11, 1928, č.6, s.25.
- JTJ. Oidipus netradiční. *Svobodné slovo* 15.2.1973.
- JUNGMANOVÁ, Lenka. Oidipús na dvě doby. *Literární noviny* 10.3.1999.
- JUST, Vladimír. Jednadvacet pohlednic z divadelního města Plzně - Oidipus král. *Divadelní noviny* 12, 2003, č.16, s.6.
- JUST, Vladimír. Oidipus jako manažer. *Literární noviny* 10.6.2002.
- JUST, Vladimír. Oidipús redivivus (I). *Literární noviny* 7, 1996, č.13, s. 14.
- JUST, Vladimír. Oidipús redivivus (II). *Literární noviny* 7, 1996, č.11, s. 14.
- JV. Dramaturgie HDJ přinese frašku i klasické drama. *Jihlavské listy* 19.3.1999.

- JV. Nadělila jsem si Oidipa k padesátinám, říká režisérka Kofránková. *Jihlavské listy* 19.02.1999.
- K.B.. Člověk proti osudu. *Rovnost* 28.5.1984.
- KERBR, Jan. Divadlo *Reflex*, 2002, č.21, s. 52.
- KERBR, Jan: Sofokles. Král Oidipus. *Reflex* 13, 2002, č.49, s.(?).
- KK. Divadelní zápisník: Sofoklův Oidipus vladař v Praze – Antigona v Plzni – Kde jsou blíže starořeckému mýtu?. *Pravda*, Plzeň 7.3.1969.
- KMŽ..Sofoklův Oidipus byl velkou premiérou. Antická tragédie v režii Novotného. *Večerník České slovo Kladno* 12.2.1943.
- KOHN, Pavel. Sláva a pád Oidipa vladaře. *Mladá fronta* 19.1.1963.
- KOLÁŘ, Jan. K činoherní premiéře Divadla J.K.Tyla - Oidipús, náš současník. *Pravda* 22.12.1983.
- KONRÁD, Ed. Dada mixed-pickles. *Cesta* 10, 1928, č.29.
- KOPÁČOVÁ, Ludmila. Sofoklův Oidipus na Vinohradech. *Lidová demokracie* 28.05.1988.
- KOPECKÝ, Jan. Povinnost a hrdinství pravdy. *Rudé právo* 19.1.1963.
- KOS. K Oidipovi našel Rámus podobný klíč jako Litevci. *Mladá fronta Dnes* 3.9.2005.
- KRČMÁŘ, Zdeněk. Mýtus je živý. *Mladá fronta* 10.3.1971.
- KŘÍČKA, Jaroslav. Májové hry Německého divadla. *Hudební revue*, sv. 4, rok 1911, č.390, s.390-391.
- KŘÍŽ, J.P.. Pitínský věnoval Oidipa i Moravě. *Právo* 16.12.1998.
- KŘÍŽ, Jiří P. Znovu prokletý antický hrdina. *Český týdeník Praha* 27. 2. 1996.
- KŘÍŽENECKÝ, J.. Úspěch Sofoklova Oidipa vladaře v pražském Stavovském divadle. *Expres* 24.2.1996.
- KŘOVÁK, M.. Divadlo S.K.Neumanna. *Svoboda* 1.2.1969.
- KŘOVÁK, Miroslav. Výrazný Oidipus v Libni. *Zemědělské noviny* 19.2.1969.
- KV (K. Koval). Národní divadlo in memoriam K.H.Hilar. *Venkov* 20.3.1936.
- LEHUTA, E.. Vládce Oidipus. *Pravda* 7.4.1965.
- LF. Recitace Sofoklova Oidipa. *Lidové noviny* 25.3.1943.
- LIK. Sofokles v Brně. *Svobodné slovo* 29.5.1984.
- LUKEŠ, Milan. Oidipus, náš předek. *Scéna* 16.7.1984.
- M.M. (Marie MAJEROVÁ). Z divadel. *Rudé právo* 13.4. 1928.
- M.M.(MAJEROVÁ, Marie). Plzeňští na Vinohradech. *Rudé právo* 22.6.1923.
- MACHALA, Drahošlav. Nová brána divadla. *Večerník* 4.11.1971.
- MACHONIN, Sergej. Ztracená příležitost?. *Literární noviny* 2.2.1963.

- MALÍK, Jan. *Loutky v pražském klubu umělců*, Klub umělců 1937 – 1947, s. 15–17.
- MAREČEK, Luboš. Jihlavský Oidipús sází především na magii slova. *Mladá fronta Dnes* 16.3.1999.
- MAREČEK, Luboš. V Brně nevývratně zazpívá Pitínského náčelník Zpuchlonoh. *Mladá fronta Dnes* 5.11.1998.
- MATĚJKA, Ivan. Divadlo nabídlo srovnání s Evropou. (Nejrozpornější reakce vyvolal Oidipus petrohradského souboru) *Hospodářské noviny* 15.9.2003.
- MATĚJKA, Ivan. Plzeňský festival Divadlo mířil i do ulic. *Mosty* 23.9.2003.
- MAZÁČOVÁ, Barbara. Divadlo se živí svou krví. *Týden* 10, 2003, č.39, s. 82-83.
- MAZÁČOVÁ, Barbara. Někdo se spletl. *Divadelní Noviny* 8, 1999, č.9, s.6.
- MAZÁČOVÁ, Barbara. Sofoklova tragédie v Národním divadle. *Týden* 4. 3. 1996.
- MIK. Velkolepý antický mýtus. *Lidová demokracie* 16.3.1971.
- MIKULKA, Vladimír. Divadlo 2005 Plzeň. Domáci porazili hosty. Oidipus král. *Divadelní noviny* 14, 2005, č.16, s.4.
- MILNÝ (NOVOTNÝ, Miloslav). Sofoklův Oidipus král. *Lidové noviny* 6.4.1932 .
- MLEJNEK, Josef. Antický Oidipús na moravském poli. *Svět a divadlo*, 1999, č.1, s. 50 - 54.
- MLEJNEK, Josef. Král Oidipus. *Mladá fronta dnes* 17.12.2002.
- MLEJNEK, Josef. Sestup Oidipův. *Divadelní noviny* 1999, č.8, s.7.
- MLK, HaDivadlo cestovalo a zkouší Oidipa. *Mladá Fronta Dnes* 16.9.1998.
- MR. Pitínského nový pohled na klasiku. *Právo* 9.11.1998.
- MRLIAN, R.. Výstupy a pády. *Předvoj* 8.4.1965.
- NOVÁK, Vojta. Poznámky k provedení Sofokleova "Krále Oidipa" Divadlem umění. In *Meziaktí*. 1914, s. 27 -28.
- NV. Pohostinské hry Městského divadla plzeňského na Vinohradech. *Právo lidu* 22. 6. 1923.
- OBA. Antické drama na scéně ND. *Svobodné slovo* 18.1.1963.
- OBST, Milan. Dva pokusy v antice. *Divadlo*, 1969, č.4, s.5-10.
- OR. Oidipus - premiéra mimo plán. *Pochodeň* 5.2.1970.
- OT. Lidové noviny 23. 1. 1943.
- PÁSEK, Milan. Sofoklův Oidipus na scéně Divadla bratří Mrštíků. *Rovnost* 27.1.1973.
- PATEROVÁ, Jana. Klasika jako zpráva o stavu současného světa, *Lidové noviny* 17.9.2003.
- PATEROVÁ, Jana. Výjimečný byl britský Macbeth, *Lidové noviny* 22.9.2005.
- PAULÍK, Jan, Jaroslav. Sofokles: Král Oidipus . *Rozpravy Aventina* 3,1927/28, č.10, s.125.
- PAULÍK, Jan, Jaroslav. Tři hry skupiny Dada. *Rozpravy Aventina* 3, 1928, č.16, s.200.
- PAULÍK. Jan, Jaroslav. Sofokles. Král Oidipus. *Rozpravy Aventina*, 1931/32, 247.

- PAVELKA, Z.. Antické drama na Pitínského způsob. *Úspěch II*, 1999.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Vladař hledá pravdu. *Zitřek* 12.3.1969.
- POLCAROVÁ, Simona. Král Oidipus nepostrádal špetku folkloru. *Jihomoravský den* 10.11.1998.
- PROCHÁZKA, Jan. Současný Oidipús v Klicperově divadle. *Lidová demokracie* 24.2.1970.
- PROCHÁZKA, Vladimír. Sofokles, Oidipus, Antigone. *Tvorba* 14.4. 1971.
- PROCHÁZKA, Vladimír. My, kteří umíme počítat do čtyř. *Divadelní noviny* 7, 1998, č.21, s.5.
- PUTNA, Martin C.. Básníkův a filologův křik k Apollónovi. *Mladá fronta Dnes* 27.3.2000.
- R. Divadlo Umění. *Hlas národa* 8. 5. 1914.
- RÁDL, Bedřich. Z divadla Dada (Oidip Král). *Rozpravy Aventina* 3, 1928, s.246 .
- RAMPÁK, Z.. Vládce a člověk Oidipus. *Film a divadlo* 24.4.1965.
- RAPOŠ, G.. Krejčova inscenácia antických tragédií. *Práca* 9.3.1971.
- RICHTER, Josef. Nebojte se antiky (rozhovor s režisérem). *Večerní Praha*. 2.6.1988.
- RICHTER, Josef. Tisíciletí platné poselství. *Večerní Praha*. 19.5.1988.
- RUTTE, Miroslav. *Stín Karla Huga Hilara*. (úvodní řeč k Hilarově inscenaci) – uloženo v Archivu Národního divadla.
- RYDLO, Otakar. Uvidíte divadlo... . *Pochodeň* 12.2.1970.
- RYDLO, Otakar. Osvobozené tělo herce. *Pochodeň* 13.2.1970.
- RYCHLÍK, J.. Dopis o nutnosti terapie jednoho odvětví hudby. *Literární noviny* 9.3.1963.
- S.J. (Stanislav, JABŮREK). Opravte si dějiny. In *Program k inscenaci*. Brno 1991.
- SINE. 11.Medzinárodný divadelný festival Divadlo, *Javisko* 35, 2003, č.6, s. 25.
- SINE. Aktualisovaný Král Oidipus *Svobodné slovo* 13.8.1968.
- SINE. Divadelní fata morgana uprostřed Plzně. Klasika aktuálně. *Hospodářské noviny* 19.9.2005.
- SINE. Druhý únorový týden... . *Nedělní české slovo Praha, Kladno* 7.2.1943.
- SINE. Eduard Kohout znovu do Kladna. *Večerník České slovo Kladno* 9.3.1943.
- SINE. Jaroslav Vevera (...) onemocněl... *Nedělní národní práce - Praha, venkovské vydání* 14.2.1943.
- SINE. *Ještě všelicos o hře*. In. Program k inscenaci, Eds. Helena Šimáčková, Státní divadlo v Ostravě, 1956.
- SINE. Kdo je Oidipus? Kdo je Antigona?, In *Program k inscenaci*. Brno 1984.
- SINE. Koho, čeho, či. *Svět v obrazech* 25. 3. 1969.
- SINE. Král Oidipus v pražském ND. *Lud* 18.1.1963.
- SINE. Král Oidipus. Divadlo Umění. *Čas* 12. 5. 1914.

- SINE. Nová inscenace Krále Oidipa. *A-ZET Praha. Jihových.* 13.2.1943.
- SINE. Oidipus na Národním divadle . Rozhovor s K. H. Hilarem o chystaném provedení Oidipa. *Národní listy* 27.3.1932.
- SINE. Poznej sebe sama, říká moudrost. *Hospodářské noviny* 24.5.1996.
- SINE. Pozoruhodnou premiérou... . *Národní práce Praha* 2.2.1943.
- SINE. Před premiérou Oidipa přijede... . *Večerník České slovo Kladno* 3.2.1943.
- SINE. Schůzka přes staletí. *Zemědělské noviny* 3.2.1963.
- SINE. Sine. *Československý filmový týdeník*, 1932, č.16.
- SINE. Sofokleův Král Oidipus. *Scéna* 2, 1914, č.1, s. 29.
- SINE. Sofoklovým Oidipem vyvrcholí... . *A-ZET Praha, Hradec králové* 6.2.1943.
- SINE. Třikrát poprvé. *Týden* 19. 2. 1996.
- SINE. V Libni hrají Sofokla, *Lidová demokracie*, Praha 31.1.1984.
- SINE. Vzpomínka na K. H. Hilara. *Rudé právo* 20.3.1936.
- SINE. Večer s vladařem. *Nové Hradecko* 11.2.1970.
- SINE: Co vám kazí náladu? *Reflex*, 2003, č.40, s.54.
- SINE: ŠRÁMKŮV PÍSEK 2005. http://db.olympus.cz/antika_rec/OT2005Soubor/Rámus.htm.
<http://www.nipos-mk.cz/clanek.asp?ID=434>
- SKÁCEL, Jan. Proč Oidipus? (zeptali jsme se Jana Skácela). In *Program*. 1984, s. 399.
- SKOUMAL, Aloys. Sofokles se vrací na jeviště. *Divadlo*, 1956, č.9, s.750-753.
- SLOUPOVÁ, Jitka. Oidipús selfmademan. *Lidové noviny* 28. 2. 1996.
- SMETANA, Miloš. Chci vědět pravdu. *Mladá fronta* 7.3.1969.
- SOMMER, Jiří. Svár víry a rozumu. *Rudé právo* 20.5.1988 .
- SOPROVÁ, Jana. Oidipovská tragédie civilně. *Večerník - Praha* 28.2.1996.
- SPG. HaDivadlo ožije atmosférou Řecka. *Jihomoravský den* 7. - 8.11.1998.
- SPG. J.A.Pitínský oceňuje překlad Oidipa. *Jihomoravský den* 4.11.1998.
- SRNA, Zdeněk. s kloboukem v ruce - i v rozpacích. *Brněnský večerník* 19.6.1984.
- SRNA, Zdeněk. Skácelův Oidipus. *Rovnost* 2.11.1991.
- SRNA, Zdeněk. Stá sezóna I. *Brněnský večerník* 7.8.1984.
- SRNA, Zdeněk. Stá sezóna II. (dokonč.). *Brněnský večerník* 8.8.1984.
- SRNA, Zdeněk. Tragédie nevědomosti. *Rovnost* 9.2.1973.
- STANISLAVČÍK, Tomáš. Johanna Tesařová před premiérou ve Stavovském divadle: Trému mám pořád. *Dobrý večerník Praha* 22. 2. 1996.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. Jakub Škrdla hraje Oidipa, *Svět a divadlo*, 1999, č.4, s. 177-179.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. Neuhybat před poznáním. *Divadelní noviny* 13, 2004, č.13, s.6.

- STEHLÍKOVÁ, Eva. Řecká tragédie Divadla M. *Lidové noviny* 24.5.1994.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. Zpráva pro Václava (o Krobotově inscenaci Oidipa). *Kritická příloha Revolver revue*. 1996, s. 96-100.
- STOLZOVÁ, K.. Nesplněný dětský sen. *Lidová demokracie* 18.7.1970 .
- STRÁNSKÁ, Alena. Oidipus vladař. *Svobodné slovo* 12.03.1969.
- STRNAD, Jiří. Oidipús trochu vladař, trochu detektiv, a poměrně rozpačitý. *Telegraf* 4.4.1996.
- SUCHAŘÍPA, Leoš. Vladař. *Divadelní Noviny* 20.2.1963.
- SUCHAŘÍPOVÁ, Helena. Vladař. *Divadelní noviny* 5, 1996, č.7, s.4.
- SUCHOMELOVÁ, J.. Dvojí Sofokles v Brně. *Zemědělské noviny* 30.6.1984.
- SVOBODA, Luděk. Sofoklův Oidipús po 33 letech na scéně Národního divadla. *Svobodné slovo* 27. 2. 1996.
- Š (KUFFNER,J.). Feuilleton. *Národní listy* 10.12.1889.
- ŠALDOVÁ, Lenka. O klasice na plzeňském festivalu, *Rozhlas* 13, 2003, č.42, s.4.
- ŠIMKOVÁ, H.. Tragédie 24 století stará. *Večerní Praha* 14.1.1963.
- ŠMERALOVÁ, Eva. Sofoklův Oidipus vladař ve Stavovském divadle. *Haló noviny* 5. 3. 1996.
- ŠRÁMEK, Vladimír. Oidipús vladař na libereckém jevišti. *Divadlo*, 1955, č.11, s.907-910.
- ŠRÁMKOVÁ, V.. Národní divadlo ke kořenům antiky a řádu. *Práce* 1.3.1996.
- ŠT. Oidipus v maskách aneb o hledání pravdy. *Večerní Praha* 13. 2.1969.
- ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Úryvek ze slepecké knihy života, *Práce* 2.8.1988.
- T (TILLE, Václav). Sophocles Koenig Oidipus (Gesamgastspiel des Pilsner Stadt theater). *Prager Presse* 22. 6. 1923.
- ter. (FOERSTER,J.B.). Oidip Král. *Národní listy* 21.11.1889.
- TEŠ, Jiří. Oidipus a Antigona. *Svobodné slovo* 27.6.1984.
- TICHÝ, Zdeněk A.. Básnická stylizace i barbarsky divoká akcelerace vášní a citů. *Mladá fronta Dnes* 19.2.1999.
- TICHÝ, Zdeněk A.. Oidipús, který je moderním vladařem ve staré říši. *Mladá Fronta Dnes* 24. 2. 1996.
- TICHÝ, Zdeněk A.. Postránecký věří v osud nejen jako Oidipús. *Mladá Fronta Dnes* 22. 2. 1996.
- TILLE, Václav. Sophokles tschechisch. *Prager Presse* 6.4.1932.
- TO. Západočeská metropole dnes ožívá divadelním děním. *Haló noviny* 14.9.2005.
- TOF. Pitínský stvořil Oidipa. *Hospodářské noviny* 27.11.1998.
- TOF. Solidní cesta k divákovi. *Hospodářské noviny* 23.04.1999.
- TRÄGER, Josef. Rozpaky nad tragickým hrdinou. *Plamen* 2, 1963, s. 140-142.

- TŠ. Rozpaky nad Oidipem. *Rudé právo* 11.11.1991.
- TUNKOVÁ, Hedvika. Divadlo M opět žije, *Rudé Právo* 16.3.1994.
- TVRZNÍK, Jiří. Dávný příběh, nezvyklý tvar. *Mladá fronta* 7.7.1988.
- VARHANÍK, Jiří. Režisérka ctí v Oidipovi příběh. *Jihlavské listy* 22.3.1999.
- VEDRAL, Jan. Přehlídka ve vývoji (26.Šrámkův Písek). *Amatérská scéna*, 1984, č.8, s.3-5.
- VELEHRADSKÁ, MILADA. Hledání řádu a štěstí. *Práce* 19.5.1992.
- VELEHRADSKÁ, MILADA. Hledání řádu v člověku a v kosmu (rozhovor s režisérem). *Práce* 8.4.1992.
- VELEHRADSKÁ, Milada. Šťastný návrat k Oidipovi. *Pochodeň* 28.04.1992.
- VESELÝ, Jindřich. „*Jak moderní dědičky antických herců prováděly antické hry*“, otisk 39. výročí. Zprávy čsl. Gymnázia v Praze XII. Za školní rok 1932/33.
- VESELÝ, Jindřich. Antické hry na českých lout.divadlech: *Loutkář* 1932-3, s.70-73.
- VĚT. Vyvrcholení kladenské činohry. *Polední list Praha* 12.2.1943.
- VICENÍKOVÁ, Dora. Divadlo 2005 – nejasné „skóre“. *Literární noviny* 26.9.2005.
- VINOHRADSKÁ, Helena. Krejčov Oidipus a Antigona. *Lud* 10.3.1971.
- VRČ. Proč Oidipus když *Brněnský večerník* 24.6.1974.
- vš, Oidipús spíš ve stylu Stravinského nežli Sofokla. *Zemské noviny* 12. 3. 1996.
- vš.. M jako Martinec. *Zemské noviny* 12.5.1994.
- Z..Z.. Antická tragédie na kladenské scéně. Sofoklův Král Oidipus v překladu F. Stiebitze. *Národní práce Praha - Kladno* 13.2.1943.
- ZÁVODSKÝ, Artur. Antická tragédie v divadle bratří Mrštíků. *Rovnost* 30.1.1973.
- ZÁVODSKÝ, Vít. Divadlo U stolu zpřítomnilo antický mýtus. *Rozhlas* 13, 2003, č.5, s.4.
- ZÁVODSKÝ, Vít. Oidipús jako drásavá nadčasová vize. *Týdeník Rozhlas*, 1999, č.9, s.4.
- ZBOŘILOVÁ, L.. Pitínský připravuje Sofoklova Oidipa. *Rovnost* 17.9.1998.
- ZBOŘILOVÁ, Libuše. Jihlavský Oidipús je koncert. *Rovnost* 20.03.1999.
- ZEN. Publicisty oslovilo hostování režiséra J.A.Pitínského v HaDivadle. *Mladá fronta Dnes* 25.11.1998.

Seznam videozáznamů představení OT

- SOFOKLES – AISCHYLOS. *Oidipus – Antigona*. Videozáznam představení. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3.1971, režie Otomar Krejča. Minutáž 160 min. Uloženo ve fondu videotéky Divadelního ústavu v Praze, sign. DV – 0296.
- SOFOKLES. *Oidipús*. Videozáznam představení. Divadlo na Vinohradech Praha, prem. 11. 5. 1988, režie Jaroslav Dudek. Minutáž 94 min. Uloženo ve fondu videotéky Divadelního ústavu v Praze, sign. DV – 0198.
- SOFOKLES. *Oidipus vladař*. Videozáznam představení. Divadlo M České Budějovice, prem. 26.2.1994, režie Václav Martinec. Minutáž ? min. Uloženo ve fondu archivních materiálů k databázi Kabinetu pro klasická studia Filozofického ústavu AV ČR v Praze, bez sign.
- SOFOKLES. *Král Oidipus*. Videozáznam představení z 11. 1. 1999. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, Hadivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15.2.1999, režie Jan Antonín Pitínský. Minutáž 118 min. Uloženo ve fondu videotéky Divadelního ústavu v Praze, sign. DV – 1320.
- SOFOKLES. *Oidipus*. Videozáznam představení. Horácké divadlo Jihlava, prem.13.3.1999, režie Hana Kofránková. Minutáž 95 min. Uloženo ve fondu videotéky Divadelního ústavu v Praze, sign. DV – 1261.
- SOFOKLES. *Vládca Oidipus*. Videozáznam představení z 27. 12. 2001. Slovenské národné divadlo Bratislava, prem. 17. 10. 2001, režie Lubomír Vajdička. Minutáž 107 min. Uloženo ve fondu videotéky Divadelního ústavu v Praze, sign. DV – 0709.
- SOFOKLES. *Oidipús vladař*. Videozáznam představení z 28. 5. 2002. Divadlo pod Palmovkou Praha, prem. 29.5.2002, režie Lucie Bělohradská. Minutáž 109 min. Uloženo ve fondu videotéky Divadelního ústavu v Praze, sign. DV – 1792.
- SOFOKLES. *Král Oidipus*. Videozáznam představení. Divadlo u stolu - CED Brno, prem.30.11.2002, režie František Derfler. Minutáž 64 min. Uloženo ve fondu videotéky Divadelního ústavu v Praze, sign. DV – 1968.
- SOFOKLES. *Oidipus král*. Videozáznam představení 13. 9. 2003. Těatr na Litějnom (Petrohrad) - Festival Divadlo, Plzeň 13. 9. 2003, režie Andrej Prikotěnko. Minutáž 120 min. Uloženo ve fondu videotéky Divadelního ústavu v Praze, sign. DV – 1931.
- SOFOKLES. *Oidipus*. Videozáznam představení. Městské divadlo Zlín, Studio Z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a. Minutáž 95 min. Uloženo ve fondu videotéky Divadelního ústavu v Praze, sign. DV – 0473.

SOKRATES. *Oidipus*. Videozáznam představení. Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, prem. 20.6.2009, režie Jan Mikulášek. Minutáž 72 min. Uloženo ve fondu videotéky Divadelního ústavu v Praze, sign. DV – 2896.

Přílohy

Seznam divadelních inscenací OT

- 1) *König Oidipus*. Německé divadlo Praha, prem. 11.9.1888, režie ? .
- 2) *Oidip král*. Národní divadlo Praha, prem. 19.11.1889, režie Jakub Seifert.
- 3) *König Oidipus*. Nové německé divadlo Deutsches Theater Berlin (hostování) - Maifestspiele Praha, představení 29. a 30. 4. 1911, režie Max Reinhardt.
- 4) *Oidipus*. Divadlo umění Praha, prem. 7. 5. a 8. 5.1914, režie A. Schwarz.
- 5) *König Oidipus*. Německé divadlo Praha, představení 19.5. 1921, režie (?).
- 6) *König Oidipus*. Německé divadlo Brno, prem. 1921, režie (?).
- 7) *Oidipus*. Městské divadlo Plzeň, prem. 30.1.1923, režie Josef Fišer.
- 8) *Oidipodeia*. Národní divadlo Brno, prem. 9.1.1926, režie Rudolf Walter.
- 9) *Oidipus (Oidipova aféra)*. Neodvislé divadlo Praha, prem. 25. 1. 1928, režie Horák.
- 10) *Král Oidipus*. Divadlo DADA Praha, prem. 11. 4. 1928, režie Jiří Frejka.
- 11) *Král Oidipus*. Studenti Rašínova gymnázia v Hradci Králové, prem. 1931, režie prof. Rajdl.
- 12) *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, prem. 4. 4. 1932, režie Karel Hugo Hilar.
- 13) *Oidipus král*. Všestudentský spolek Jihočeští akademici – Kino Sokol Písek, prem. 28. 4. 1932, režie Václav Krška.
- 14) *Král Oidipus*. České divadlo Olomouc, prem. 11. 10. 1932, režie Oldřich Stibor.
- 15) *Král Oidipus*. Intimní scéna Tábor, prem. 1932, režie Stanislav Dvořák.
- 16) *Král Oidipus*. Sokolské loutkové divadlo Praha – Libeň 1933, režie Jan Malík.
- 17) *Král Oidipus*. Národní divadlo Praha, prem. 18. 3. 1936, režie Karel Hugo Hilar – Jiří Frejka.
- 18) *Oidipus král*. Spolek divadelních ochotníků v Blatné – přírodní divadlo v zámeckém parku - Blatná, prem. 15. 8. 1936, režie Josef Šilha - Václav Krška.
- 19) *Oidipus král*. Kroužek divadelních ochotníků Heřmaň - Lesní divadlo v Hůrkách nad železniční zastávkou - Heřmaň, prem. 6. 7. 1936, režie Václav Krška.
- 20) *Oidipus král*. Středočeská činohra Josefa Burdy, prem. 14. 10. 1937, režie Josef Burda.
- 21) *Král Oidipus*. Zemské divadlo Brno, prem. 14. 1. 1937, režie Josef Skřivan.
- 22) *Oidipus*. 38.recitační večer - Terezínské gheto Terezín, prem. 1943, režie Zdeněk Jelínek.
- 23) *Král Oidipus*. Divadélko ve Smetanově muzeu Praha, prem. březen? 1943, režie Richard Paidar.
- 24) *Král Oidipus*. Městské divadlo Kladno, prem. 9.2.1943, režie Jaroslav Novotný.
- 25) *Král Oidipus*. Ochotnický spolek Rieger Pelhřimov, prem. 25. 4. 1943, režie (?).

- 26) *Král Oidipus*. Jednota divadelních ochotníků Pacov, prem. 11. 6. 1944, režie J.Toman.
- 27) *Král Oidipus*. Městské divadlo Olomouc, prem. 13.4.1946, režie Rudolf Kulháněk.
- 28) *Oidipus Vladař*. Severočeské divadlo Liberec, prem. 3. 9. 1955, režie Oldřich Daněk.
- 29) *Oidipus Vladař*. Státní divadlo Ostrava, prem. 28.6.1956, režie Miroslav Hynšt.
- 30) *Oidipus Vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 10.1.1963, režie Miroslav Macháček.
- 31) *Vládca Oidipus*. Slovenské národné divadlo Bratislava, prem. 27. 3. 1965, režie Josef Budský.
(20.6.1965 představení v ND v Praze)
- 32) *Oidipus*. Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého Opava, 13. 3. 1966, režie Jaroslav Kubát.
- 33) *Oidipus Vladař*. Divadlo S. K. Neumanna Praha, prem. 14. 2. 1969, režie Václav Lohniský.
- 34) *Oidipus vladař*. Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 9. 2. 1970, režie Miroslav Vildman.
- 35) *Oidipus – Antigona*. Divadlo za branou Praha, prem. 2. 3. 1971, režie Otomar Krejča.
- 36) *Vladař Oidipus*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 27. 1. 1973, režie Milan Pásek.
- 37) *Vladař Oidipus*. Divadlo pracujících Gottwaldov, prem.15. 6. 1974, režie Milan Pásek.
- 38) *Král Oidipus*, Theater an der Winkelwiese Zürich, Švýcarsko, prem. 13.6.1975, režie Jan Grossman.
- 39) *Oidipus vladař*. Divadlo za oponou Karlovy Vary, prem. 6. 6. 1982, režie Jiří Untermüller.
- 40) *Oidipus vladař*. Divadlo J. K. Tyla – ALFA Plzeň, prem. 19.11.1983, režie Oto Ševčík.
- 41) *Oidipus podle Sofokla*. Divadelní klub Jirásek Česká Lípa, prem.1983, režie Václav Klapka.
- 42) *Oidipus – Antigona*. Státní divadlo Brno, prem. 25. 5. 1984, režie Alois Hajda.
- 43) *Oidipus*. Divadlo S. K. Neumanna Praha, prem. 17. 1. 1984, režie Jan Grossman.
- 44) *Oidipus*. Tabu Chomutov, prem. 18. 2.1986, režie Petr Toman.
- 45) *Oidipus*. Divadlo na Vinohradech Praha, prem. 5. 11. 1988, režie Jaroslav Dudek.
- 46) *Oidipus Vladař*. Divadlo bratří Mrštíků Brno, prem. 19.10.1991, režie Ivan Misař.
- 47) *Oidipus*. Východočeské divadlo Pardubice, prem. 4. 11.1992, režie František Laurin.
- 48) *Oidipus vladař*. Divadlo M České Budějovice, prem. 26. 2.1994, režie Václav Martinec.
- 49) *Oidipus vladař*. Národní divadlo Praha, prem. 22. 2. 1996, režie Miroslav Krobot.
- 50) *Mor (Oidipus Král)*. Studenti 3.ročníku JAMU Brno, prem.12.3.1997, režie Martin Čičvák.
- 51) *Oidipus - Antigona*, Soukromá herecká škola Praha, prem. 3.12.1997, režie Helena Glancová.
- 52) *Oidipus Vladař*. Sokolovské prozatímní divadlo Sokolov, prem. duben 1998, režie Bohumil Gondík.
- 53) *Král Oidipus*. HaDivadlo – Kabinet múz Brno, prem. 7. 11. 1998, HaDivadlo – Divadlo Archa Praha, prem. 15. 2. 1999, režie Jan Antonín Pitínský.

- 54) *Oidipus*. Horácké divadlo Jihlava, prem. 13. 3. 1999, režie Hana Kofránková.
- 55) *O Oidipovi*. otevřená hodina DAMU Praha, 19.6. 1998, režie Ivan Rajmont.
- 56) *Oidipus rex*. Studio 2001 Praha, prem. 21. 11. 2000, režie Eva Pašková.
- 57) *Oidipús vladař*. Divadlo pod Palmovkou Praha, prem. 29. 5. 2002, režie Lucie Bělohradská.
- 58) *Král Oidipus*. Divadlo u stolu - CED Brno, prem. 30.11. 2002, režie František Derfler.
- 59) *Oidipus král*. Těatr na Litějnom (Petrohrad) - Festival Divadlo Plzeň, představení 13. 9. 2003, režie Andrej Prikotěňko.
- 60) *Oidipus*. Městské divadlo Zlín, Studio Z Zlín, prem. 18. 4. 2004, režie Ivan Balad'a.
- 61) *Hra. RÁMUS* - Malá scéna Divadla Karla Pippicha Chrudim, uvedení na Loutkářské Chrudimi, 5. 6. 2004, režie Soubor a Zdeňka Vašíčková..
- 62) *Oidipus vladař*. Malé Vinohradské divadlo v Nosticově divadle, prem. 22.11. 2004, režie Václav Martinec.
- 63) *Oidipus král*. Theatre Oskarase Korsunovase - Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, představení 14. 9. 2005, režie Oskaras Korsunovas.
- 64) *Oidipus (komplexně)*. Divadlo HoME - Alfréd ve dvoře Praha, prem. 10. 9. 2008., režie Howard Lotker.
- 65) *AGKROIMÉ - Král Oidipus*. AISOFÉR v Kulturním centru Zahrada Praha, prem. 13.7. 2008, režie Petr Čížek.
- 66) *Oidipus rex*. Divadlo Company cz - Strašnické divadlo Praha, prem. 26.9.2008, režie Jan Novotný.
- 67) *Oidipus*. Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, prem. 20.6.2009, režie Jan Mikulášek.
- 68) *Oidipus král*. Městské divadlo Brno, prem. 30.10. 2010, režie Stanislav Moša.

Seznam obrazové dokumentace

- Obr. č. 1 – foto z insc. OT M. Reinhardta (1910). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.19.
- Obr. č. 2 – foto z insc. OT M. Reinhardta (1911). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.19.
- Obr. č. 3 – foto z insc. OT K. H Hilara (1932). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.32.
- Obr. č. 4 – foto z insc. OT O. Krejči (1971). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s. 32.
- Obr. č. 5 – foto z insc. OT M. Macháčka (1963). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s. 34.
- Obr. č. 6 – foto z insc. OT J. Skřivana (1937). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.35.
- Obr. č. 7 – foto z insc. OT A. Schwarze (1914). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.36.
- Obr. č. 8 – foto z insc. OT O. Daňka (1955). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.37.
- Obr. č. 9 – foto z insc. OT Jiřího Frejky (1928). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.38.
- Obr. č. 10 – foto z insc. OT I. Misaře (1991). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.39.
- Obr. č. 11 – foto z insc. OT I. Baladi (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.39.
- Obr. č. 12 – foto z insc. OT O. Korsunovase (2005). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.40.
- Obr. č. 13 – foto z insc. OT A. Prikotěnka (2003). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.41 .
- Obr. č. 14 – foto z insc. OT S. Moši (2010). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s. 42.
- Obr. č. 15 – foto z insc. OT S. Moši (2010). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s. 42.
- Obr. č. 16 – foto z insc. OT M. Páska (1973). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.43.

- Obr. č. 17 – foto z insc. OT Fr. Derflera (2002). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.43.
- Obr. č. 18 – foto z insc. OT L. Bělohradské (2002). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.44.
- Obr. č. 19 – foto z insc. OT P. Tomana (1986). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.45.
- Obr. č. 20 – foto z insc. OT P. Tomana (1986). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.45.
- Obr. č. 21 – foto z insc. OT K.H. Hilara (1932). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.46.
- Obr. č. 22 – foto z insc. OT Rieger (1943). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.47.
- Obr. č. 23 – foto z insc. OT M. Páska (1973). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.48.
- Obr. č. 24 – foto z insc. OT M. Páska (1973). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.48.
- Obr. č. 25 – foto z insc. OT M. Páska (1973). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.49.
- Obr. č. 26 – foto z insc. OT A. Hajdy (1984). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.49.
- Obr. č. 27 – foto z insc. OT A. Hajdy (1984). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.50.
- Obr. č. 28 – foto z insc. OT V. Lohniského (1969). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.52.
- Obr. č. 29 – foto z insc. OT K.H. Hilara (1932). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.54.
- Obr. č. 30 – foto z insc. OT J. Dudka (1988). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.56.
- Obr. č. 31 – foto z insc. OT H. Lotkera (2008). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.58.
- Obr. č. 32 – foto z insc. OT H. Lotkera (2008). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.58.
- Obr. č. 33 – foto z insc. OT V. Martince (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012. – s.59.

- Obr. č. 34 – foto z insc. OT V. Martince (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.59.
- Obr. č. 35 – foto z insc. OT O. Krejči (1971). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.60.
- Obr. č. 36 – foto z insc. OT A. Prikotěnka (2003). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.61.
- Obr. č. 37 – foto z insc. OT M. Vildmana (1970). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s. 64.
- Obr. č. 38 – foto z insc. O.T. M. Hynšta (1956). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.64.
- Obr. č. 39 – foto z insc. OT J.A. Pitínského (1998). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.65.
- Obr. č. 40 – foto z insc. OT I. Misaře (1991). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.66.
- Obr. č. 41 – foto z insc. OT V.Klapky (1983). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s. 66.
- Obr. č. 42 – foto z insc. OT Horák (1928). Antika a česká kultura (www.olympos.cz), 1.5.2012.
– s. 66.
- Obr. č. 43 – foto z insc. OT J. Frejky (1928) . Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.67.
- Obr. č. 44 – foto z insc. OT J. Frejky (1928) . Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.68.
- Obr. č. 45 – foto z insc. OT I. Baladi (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.69.
- Obr. č. 46 – foto z insc. OT O. Korsunovase (2005). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.69.
- Obr. č. 47 – foto z insc. OT I. Baladi (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.70.
- Obr. č. 48 – foto z insc. OT I. Baladi (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.71.
- Obr. č. 49 – foto z insc. OT A. Prikotěnka (2003). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.71.
- Obr. č. 50 – foto z insc. OT O. Korsunovase (2005). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.72.

- Obr. č. 51 – foto z insc. OT K. H. Hilar (1932). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s. 72.
- Obr. č. 52 – foto z insc. OT K. H. Hilara (1932). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.73.
- Obr. č. 53 – foto z insc. OT O. Ševčíka (1983). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.74.
- Obr. č. 54 – foto z insc. OT J. Frejky (1928). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.75.
- Obr. č. 55 – foto z insc. OT V. Martince (1994). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.75.
- Obr. č. 56 – foto z insc. OT A. Schwarze (1914). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.76.
- Obr. č. 57 – foto z insc. OT V. Martince (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.76.
- Obr. č. 58 – foto z insc. OT K. H. Hilara (1932). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.77.
- Obr. č. 59 – foto z insc. OT I. Misaře (1991). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.77.
- Obr. č. 60 – foto z insc. OT O. Korsunovase (2005). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.78.
- Obr. č. 61 – foto z insc. OT O. Korsunovase (2005). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.78.
- Obr. č. 62 – foto z insc. OT O. Korsunovase (2005). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.78.
- Obr. č. 63 – foto z insc. OT I. Baladi (2004) . Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.79.
- Obr. č. 64 – foto z insc. OT O. Korsunovase (2005). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.79.
- Obr. č. 65 – foto z insc. OT V. Lohniského (1969). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.81.
- Obr. č. 66 – foto z insc. OT V. Lohniského (1969). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.81.
- Obr. č. 67 – foto z insc. OT V. Lohniského (1969). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.82.

- Obr. č. 68 – foto z insc. OT O. Krejči (1971). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.82.
- Obr. č. 69 – foto z insc. OT O. Krejči (1971). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.83.
- Obr. č. 70 – foto z insc. OT J. Malíka (1944). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.83.
- Obr. č. 71 – foto z insc. OT V. Martince (1994). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.84.
- Obr. č. 72 – foto z insc. OT I. Baladi (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.88.
- Obr. č. 73 – foto z insc. OT I. Baladi (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.88.
- Obr. č. 74 – foto z insc. OT I. Baladi (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.89.
- Obr. č. 75 – foto z insc. OT I. Baladi (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.89.
- Obr. č. 76 – foto z insc. OT I. Baladi (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.90.
- Obr. č. 77 – foto z insc. OT I. Baladi (2004). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.90.
- Obr. č. 78 – foto z insc. OT M. Vildmana (1970). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s. 91.
- Obr. č. 79 – foto z insc. OT J. Skřivana (1937). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.92.
- Obr. č. 80 – foto z insc. OT O. Krejči (1971). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.93.
- Obr. č. 81 – foto z insc. OT O. Krejči (1971). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.93.
- Obr. č. 82 – foto z insc. OT M. Vildmana (1970). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s. 94.
- Obr. č. 83 – foto z insc. OT J. Malíka (1933). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.95.
- Obr. č. 84 – foto z insc. OT prof. Rajdla (1931). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.95.

Obr. č. 85 – foto z insc. OT J. Malíka (1933). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.96.

Obr. č. 86 – foto z insc. OT J. Mikuláška (2009). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.97.

Obr. č. 87 – foto z insc. OT O. Krejči (1971). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.99.

Obr. č. 88 – foto z insc. OT O. Krejči (1971). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.103.

Obr. č. 89 – foto z insc. OT M. Vildmana (1970). Antika a česká kultura (www.olympos.cz),
1.5.2012. – s.104.